MAREK PREJS

Poezja późnego baroku

MAREK PREJS

Poezja późnego baroku

Główne kierunki przemian

Spis treści

WSTĘP 6
ROZDZIAŁ I DYNAMIKA ROZWOJU POEZJI PÓŹNOBAROKOWEJ W POLSCE 12
ROZDZIAŁ II „POEZJA EMOCJI” 45
ROZDZIAŁ III OBRAZOWANIE POETYCKIE BAROKU ROZKWIT I KRYZYS 65
ROZDZIAŁ IV W KRĘGU TRADYCJI GOTYCKICH 88
ROZDZIAŁ V POMIĘDZY „PRYMITYWIZMEM” A KUNSZTOWNOŚCIĄ108
ROZDZIAŁ VI PROBLEM ROKOKA 126
UWAGI KOŃCOWE 145

Okładkę projektowała
Maria Łuszczgńska
Redaktor
Elżbieta Błuszkowska
Redaktor techniczny
Anna Grzegorowska
Korektor
Anna *Schubert*

Tytuł dotowany przez Ministra Edukacji Narodowej
Copyright by Państwowe Wydawnictwo Naukowe Warszawa 1989

Państwowe Wydawnictwo Naukowe
Wydanie 1. Nakład 2500+250 egzemplarzy.
Arkuszy wydawniczych 13,5. Arkuszy drukarskich 11,25.
Papier piśmienny, sat. kl. III, 71 g, 70×100 em.
Oddano do składania w sierpniu w 1988 r.
Podpisano do druku w marcu 1989 r.
Druk ukończono w maju 1989 r.
Zamówienie nr 7056/88. Z-10014
Poznańskie Zakłady Graficzne im. M. Kasprzaka

Pliki przygotowane na podstawie wydania oryginalnego. Numeracja stron i przypisów może być zmieniona w stosunku do oryginału. W przypadku odwołań i cytowań, prosimy o korzystanie z numeracji wydania oryginalnego.

Wszystkie prawa zastrzeżone. Swoboda użytkownika ograniczona do ustawowego zakresu dozwolonego użytku

Język: polski

WSTĘP

I

Opinię o rzekomym „zdziczeniu" poezji czasów saskich (jak i całej literatury oraz kultury późnego baroku) ugruntowała w opinii społecznej na wiele dziesiątków lat znakomita skądinąd i niezwykle wartościowa synteza pióra Ignacego Chrzanowskiego: *Historia literatury niepodległej Polski,* książka, z której uczyło się i uczy wiele pokoleń Polaków. Dodajmy, że na poparcie swej tezy autor przytoczył jedynie drobny fragment z *Uwag śmierci niechybnej* Józefa Baki. Nieco dalej pomieścił też kilka już pochlebniejszych spostrzeżeń odnośnie do twórczości Elżbiety Drużbackiej, potraktowanej jednak przede wszystkim jako „zapowiedź lepszych czasów" oświecenia[1]. Taki to mniej więcej obraz poezji późnego baroku utrwalił się w świadomości społecznej i pokutuje częstokroć do dnia dzisiejszego, tym bardziej, że o „głupocie" i „potworności" tej literatury pisał także Aleksander Bruckner, a i inni badacze formułowali podobne sądy (np. Józef Feldman)[2].

Choć brzmi to niewiarygodnie, jednak przesądzająca o wszystkim, jednoznacznie negatywna ocena powiązana została w świadomości wielu pokoleń z brakiem jakiejkolwiek wiedzy o tej poezji, nawet na poziomie tak podstawowym, jak zwykła znajomość tekstów. Można nawet powiedzieć, iż autorytet uczonych takich jak Ignacy Chrzanowski „zamknął" właściwie drogę badaniom nad literaturą i kulturą czasów saskich jeszcze w chwili, nim zostały one naprawdę podjęte. Do tej pory przecież ten etap barokowego piśmiennictwa jest zdecydowanie najsłabiej spenetrowany, a odgórnie przyjętym wartościowaniem niejednokrotnie jeszcze zastępuje się rzetelną analizę poszczególnych zjawisk. Dodajmy jednak, że jednostronnie negatywna ocena Ignacego Chrzanowskiego jest poniekąd zrozumiała zważywszy, iż dla badacza tego kryterium „patriotyczne" było podstawowym, jeżeli chodzi o wartościowanie zjawisk literackich; a tym samym niewątpliwy kryzys polityczny, jaki przeżywała Polska pod panowaniem obydwu królów z dynastii wettyńskiej, niejako „naturalnie" pociągnąć musiał za sobą ogólny upadek kultury. Z tego fałszywego w gruncie rzeczy równania wycofali się już od dawna historycy sztuki. Nie ukrywają oni bynajmniej, iż pierwsza połowa XVIII wieku to okres wspaniałego rozkwitu sztuk plastycznych na terenach ówczesnej Polski. Ksawery Piwocki tak pisze o tym okresie:

Pierwsza połowa XVIII w. stworzyła polski pejzaż artystyczny, który dopiero w ostatnich latach ulega przekształceniu i zatarciu: niezliczone kościoły i kościółki, przydrożne kapliczki (tak tępione przez hitlerowców jako typowo polskie), drewniane synagogi o swoistym kształcie, zaczątki odrębności regionalnych w budownictwie chat chłopskich, typ architektury miast i miasteczek, murowanej i drewnianej — odbudowujących się za drugiego Sasa po zniszczeniach wojen szwedzkich, typ pałaców i dworów, dworskich zabudowań. Cały ten klimat otoczenia człowieka był odczuwany jako polski już przez wielkich poetów romantycznych, tych nauczycieli polskości, i to łącznie z nie zawsze chwalebnymi obyczajami, jakie się w tym otoczeniu krzewiły i rosły[3].

Niektórzy badacze dopatrują się nawet w tym zjawisku potwierdzenia pewnych ogólnych prawidłowości rządzących rozwojem sztuk plastycznych. Należy do nich niewątpliwie Tadeusz Chrzanowski:

> I znowu klęski początku wieku XVIII, a potem — równolegle do narastania saskiego nierządu — jeszcze jedna, tym razem późna i w swojej schyłkowej bujności bodaj czy nic najbardziej fascynująca sarmac-

[1] I. Chrzanowski, Historia literatury niepodległej Polski, Warszawa 1971, s. 450.

[2] A. Brückner, Poezja czasów saskich, w: Dzieje literatury pięknej w Polsce, Encyklopedia PAU, t. 21, Kraków 1935, s. 295. Czasy saskie. Wybór źródeł, wstęp oraz objaśnienia J. Feldman, Kraków 1928.

[3] K. Piwocki, Dzieje sztuki w zarysie. Od wieków średnich do końca XVIII wieku, Warszawa 1977, s. 341 - 342.

ka wersja baroku i rokoka. To drugie przeciągnie się z nieprawdopodobną energią w głąb oświeconego panowania Króla Stasia.

Gdyby mierzyć amplitudę dziejów naszego kraju miarą jego artystycznych osiągnięć, uzyskalibyśmy obraz jakże różny od danych i ocen ustalonych przez historyków. Świetność sztuki maskowała rozkład państwa, występowała — jakby na przekór wszystkiemu — w okresach szczególnej stagnacji czy wręcz regresu ideowego. Pierwsza fala wspaniałości przychodzi jakby w przeddzień i nazajutrz po Guzowie, druga równolegle z niepotrzebną Rzplitej Wiktorią Wiedeńską, trzecia uświetnia pozorny blask saskich zapustów[4].

Swoistego postawienia kropki nad „i" dokonał wydany w 1981 roku tom zbiorowy *Sztuka 1 poł. XVIII wieku,* prezentujący dorobek artystyczny tych czasów w całej jego wspaniałości i różnorodności[5]. Wspomnieć też trzeba o pierwszej wysokiej klasy syntezie wyrosłej na bazie tych badań. Jest to *Sztuka polska XVIII wieku* Mariusza Karpowicza, dająca syntetyczny ogląd osiemnastowiecznego baroku, jego dynamiki i ekspansywności także w dobie stanisławowskiej[6].

Trzeba przyznać, iż uwalnianie się od przemożnego wpływu równania, utożsamiającego upadek polityczny z upadkiem życia artystycznego, w przypadku historii literatury przebiega znacznie wolniej, co może dziwić, zważywszy, iż pierwsze, ale jakże wartościowe kroki w tej mierze poczyniono już dość dawno. Mam tu oczywiście na myśli wydaną po raz pierwszy w 1948 roku (a wznowioną w 1978) książkę Wacława Borowego: O *poezji polskiej w wieku XVIII*. Znaczenia tej pracy nie sposób chyba przecenić. I rzecz nawet nie w tym, iż obok poetów oświecenia omówione w niej zostały wybrane sylwetki pisarzy z pierwszej połowy XVIII wieku, co przede wszystkim w samej postawie badacza. Otóż Wacław Borowy, aczkolwiek nie najlepszego zdania o tej literaturze, w praktyce podszedł do poezji czasów saskich bez jakichś z góry przyjętych, deprecjonujących ocen. Innymi słowy twórczość tych czasów potraktował na równych prawach z utworami poetów doby stanisławowskiej, na równych prawach poddał ją rzetelnej i wnikliwej analizie. Rezultaty były zaskakujące. Lektura książki Borowego dobitnie unaocznia, iż poezja późnego baroku to nie jakiś straszliwy dziwoląg, ale zwykła, „normalna" twórczość i jak w innych epokach sporo tutaj literackiej tandety, ale także występują zjawiska interesujące i wartościowe, zasługujące na wszechstronną analizę historycznoliteracką. Ta „nowoczesność" postawy Borowego sprawiła, iż pomieszczone w książce sylwetki pisarskie, na przykład Baki, Drużbackiej czy Benisławskiej, jak zresztą i cała praca, stanowią do dziś dnia liczącą się, w pełni aktualną literaturę przedmiotu.

Innym z obiegowych, choć niesłusznych stereotypów, tradycyjnie wiązanych z poezją późnego baroku, jest fakt traktowania jej jako jakiegoś niezmiennego monolitu. I nawet w sytuacji, gdy dostrzegano złożoność i wielonurtowość tej poezji, różne pojawiające się w niej tendencje[7], to i tak całość zazwyczaj traktowano statycznie, a jedyny „ruch", jaki widziano, to przede wszystkim powolne „starzenie się", a nawet „degenerację" poetyki baroku. Dlatego też za niewątpliwy zwrot w badaniach należy uznać rozprawę Pauliny Buchwald-Pelcowej: *„Stare"* i *„nowe" w czasach saskich,* prezentującą obraz tej epoki literackiej jako całość dynamiczną. Badaczka wykazała, iż w przebudowie wzorca kultury, jaki się w tych czasach dokonywał, w równej mierze posługiwano się „nowym", jak i „starym". „Nowe" to przekłady z literatur zachodnioeuropejskich, recepcja obcych czasopism, bezpośrednie kontakty z zagranicznymi uczonymi itp. „Stare" zaś — to nawiązywanie

[4] T. Chrzanowski, Sarmacka eschatologia, „Twórczość" 1979, nr 8, s. 64

[5] Sztuka 1 poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978, Warszawa 1981

[6] M. Karpowicz, Sztuka polska XVIII wieku, Warszawa 1985.

[7] Na przykład w zakończeniu swej monografii o Dominiku Rudnickim Maria Eustachiewicz wymienia następujące „style", charakterystyczne dla poezji czasów saskich: późnobarokowy, tradycje średniowieczne, stylistyka pieśni ludowej. Por.: M. Eustachiewicz, Twórczość Dominika Rudnickiego, Wrocław 1966, s. 169.

do rodzimych tradycji z XVII i XVI wieku[8] Praca Pauliny Buchwald-Pelcowej dotyczy całości literatury i życia literackiego, jednak przemiany tam zarejestrowane uznać można za obowiązujące dla samej ówczesnej poezji tym bardziej iż pierwsze zarysy tej koncepcji badaczka zaprezentowała jut wcześniej na materiale satyry czasów saskich[9]

Sądzę, że twórczość poetycka późnego baroku była czymś żywym, zmieniającym się i poszukującym. W tym długim, trwającym znacznie ponad pół wieku, okresie nie było jakiegoś zastoju. Powolne wygasanie barokowej poetyki było tylko jedną z licznych tendencji. powodującą zresztą natychmiastową reakcję w postaci poszukiwań nowych rozwiązań, często w kilku kierunkach naraz przez tych samych pisarzy. Rudnickiemu, Juniewiczowi i Bace Czesław Hernas nadał miano „poetów eksperymentujących", mając głównie na myśli ich próby z wykorzystywaniem osiągnięć literatury popularnej i pieśni ludowej[10]. Określenie to niewątpliwie niezwykle celne, tym bardziej że owych różnorodnych „eksperymentów" było w poezji późnego baroku znacznie więcej i dokonywali ich nie tylko pisarze religijni. Zaledwie nieliczne z wytyczonych tam kierunków rozwojowych podjęła następująca epoka oświecenia. Większość z nich została zarzucona i nie doczekawszy się kontynuacji umarła jakby śmiercią naturalną. I należy żałować, że tak się stało (chociaż z drugiej strony jest to naturalna prawidłowość procesu historycznoliterackiego), gdyż ze zdumieniem niekiedy spostrzegamy, iż poeci romantyzmu, a później Młodej Polski, dochodzili do pewnych rozwiązań od nowa, zupełnie nie wiedząc, że uczyniono to dużo wcześniej przed nimi i to w naszej rodzimej literaturze.

Jestem całkowicie przekonany, że „widzenie" poezji czasów saskich tylko jako łącznika pomiędzy barokiem a oświeceniem to w gruncie rzeczy „widzenie" tylko jednej z jej gałęzi rozwojowych. W rzeczywistości było ich co najmniej kilka i zaprezentowanie przynajmniej niektórych za cel stawia sobie niniejsza praca.

II

Przystępując do analizy powyższej problematyki, miałem do wyboru dwa przyjęte powszechnie terminy służące do określania ram chronologicznych. Pierwszy z nich, „czasy saskie", od dawna stosowany z powodzeniem w opisie historycznoliterackim, precyzyjny i jednoznaczny, wydal mi się jednak nieco za „ciasny", jeżeli chodzi o potrzeby tej pracy, a to ze względu na organiczne powiązanie tych ram z pewnymi faktami z historii politycznej naszego państwa. Zresztą dziś sami historycy wycofują się z tej nazwy, rezygnując z ujmowania w jeden okres panowania obydwu królów dynastii wettyńskiej[11].

Zdecydowałem się zatem na użycie w tytule terminu „późny barok" pozostawiającego nieco więcej swobody. Jednakże i to określenie dzięki syntezie epoki pióra Czesława Hernasa posiada już pewne ściśle wytyczone granice, a ponieważ nie zawsze pokrywają się one w pełni z przyjętym tu punktem widzenia, nieodzowne wydaje się zatem poczynienie kilku uwag wyjaśniających. Etap „późnego baroku" datuje Czesław Hernas mniej więcej na lata 1680-1730. Jeśli chodzi o datę początkową, to wyznaczają ją — zdaniem badacza — pewne dość istotne zmiany, jakie nastąpiły w ówczesnym życiu literackim i kulturalnym, zmiany polegające na jednoznacznym pogorszeniu się „warunków rozwoju literatury". Jeden z ważnych nurtów baroku, literatura dobrej myśli, znika zupełnie ze słowa drukowanego i jak pisze Czesław Hernas:

[8] P. Buchwald-Pelcowa, „Stare" i „nowe" w czasach saskich, w: Problemy literatury staropolskiej, s. 3, Wrocław 1978, s. 95 - 143.

[9] P. Buchwald-Pelcowa, Satyra czasów saskich, Wrocław 1969, szczególnie rozdział: Kształtowanie się nowego modelu satyry.

[10] C. Hernas, Poezja i malarstwo późnego baroku, w: Rokoko, Warszawa

[11] Skrajnym tego ujęciem jest propozycja zawarta w Dziejach Polski (Warszawa 1975) pod redakcją Jerzego Topolskiego. Brzmi ona: Polska doby Oświecenia (1733-1795).

> *Niepróżnujące próżnowanie,* wydane w r. 1674 jest ostatnim dziełem drukowanym w kraju, a podtrzymującym jeszcze — mimo trudności — pełne licencje poezji, z jakich korzystała w poprzednim okresie. Około 1680 roku jeden z dotychczasowych nurtów twórczości, literatura moralno-religijna, na rynku księgarskim staje się nurtem dominującym i niemal jedynym[12].

Przesunięcie daty początkowej późnego baroku na lata osiemdziesiąte XVII wieku spowodowało włączenie w jego obręb wielkich „samotnych poetów", Wacława Potockiego, Wespazjana Kochowskiego i Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Przyjęte w tej pracy założenia tylko częściowo potwierdzają ten stan rzeczy. Niewątpliwie powyższe zmiany w życiu literackim epoki wywarły przemożny wpływ na twórczość całej trójki, jednakże pod względem formalnym przynależy ona jeszcze w pełni do świata dojrzałego baroku, w wielu wypadkach stanowi zresztą jakby jego ukoronowanie. Trudno tu wszakże mówić o jakimś wygasaniu poetyki i estetyki dojrzałego baroku.

Nie ma w tym zresztą jakiejś szczególnej sprzeczności. Przemiany życia kulturalnego dopiero po pewnym czasie zaczynają wpływać na przemiany technik poetyckich i estetycznych orientacji. Z tego też względu w niniejszej pracy Potocki, Lubomirski i Kochowski zostali potraktowani przede wszystkim jako wielcy prekursorzy i łącznicy pomiędzy dojrzałym a późnym barokiem, a ich twórczość została omówiona tylko w tym zakresie, w jakim rysują się w niej te tendencje, które później zostaną podjęte i rozwinięte przez poetów czasów saskich. Szczególną pozycję zdaje się tu zajmować liryka Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, której z tego punktu widzenia w wielu wypadkach nadać wypada miano prekursorskiej, szczególnie w odniesieniu do poezji religijnej pierwszej połowy XVIII wieku.

Podobne problemy wiążą się także z datą końcową późnego baroku. Czesław Hernas ustala ją na około 1730 roku, a więc na moment, gdy do głosu w kulturze dochodzą pierwsze zjawiska wczesnooświeceniowe. takie jak działalność Konarskiego czy braci Załuskich. Jest w tym względzie zgodny z ustaleniami i innych badaczy, takich jak Juliusz Nowak-Dłużewski czy też Mieczysław Klimowicz[13]. W praktyce jednak autor Baroku niejednokrotnie poza tę datę wykracza, chociażby w momencie, gdy omawia twórczość Józefa Baki. Z drugiej strony w syntezie epoki baroku pominięto Elżbietę Druźbacką, chociaż badacze zajmujący się oświeceniem jednoznacznie wskazują na barokowy charakter jej twórczości. Jak pisze Mieczysław Klimowicz:

> Dorobek ten można zaliczyć prawie w całości do epoki baroku, taki bowiem kształt mają utwory religijne, rymowane wersje żywotów świętych lub „wiersze moralne" o charakterystycznych tytułach...[14]

Tym to sposobem znamy Drużbacką tylko w ograniczonym zakresie jako prekursorkę oświecenia, nie znając jej jednocześnie jako poetki barokowej, a przecież jest to postać dla późnego baroku niezwykle ważna. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, iż zjawiska późnobarokowe występują także i w drugiej połowie XVIII wieku, ciągną się w głąb czasów stanisławowskich, jak chociażby twórczość Konstancji Benisławskiej czy też Gracjana Piotrowskiego. Z tego też względu w niniejszej pracy przyjęto następujące założenie. Z okresu 1740-1760 wybrano do bliższego oglądu tych poetów, których późnobarokowy charakter twórczości nie ulega wątpliwości, natomiast po roku 1760 jedynie te zjawiska literackie, które jakościowo stanowią kolejny etap w rozwoju poezji późnego baroku. Pozostałą natomiast część literatury późnobarokowej uwzględniono jedynie jako tło, kontekst dla utrzymania całości obrazu procesu historycznoliterackiego. Tym to sposobem

[12] C. Hernas, Barok. Warszawa 1976, s. 394.

[13] J. Nowak-Dłużewski, O datę startową literatury polskiego oświecenia. „Przegląd Humanistyczny" 1959. nr 1. s. 139 - 155; M. Klimowicz, Oświecenie, Warszawa 1977, część: Wczesne oświecenie (około 1730 - 1764).

[14] Tamże, s. 44.

bardziej szczegółowa próba analizy objęła zarówno późne (prawdopodobnie już po edycji Załuskiego powstałe) romanse i wiersze Drużbackiej, jak i poezję Józefa Baki. Nie objęła natomiast twórczości na przykład Konstancji Benisławskiej. która pomimo wysokiego na ogół poziomu nie przynosi już jakichś zdecydowanie nowych rozwiązań, wręcz odwrotnie, jak się wydaje, jest manifestacją świadomego historyzmu.

Odnoszę wrażenie, że badacze literatury staropolskiej, jakby „wstydząc się" twórczości doby saskiej, starają się niejednokrotnie „zamknąć" epokę baroku najwcześniej, jak to możliwe. W swym akademickim podręczniku Oświecenie Mieczysław Klimowicz, dosłownie co chwila, sygnalizuje występowanie zjawisk późnobarokowych w całym XVIII wieku, co powinno w jakiś sposób sprowokować dyskusję wśród badaczy zajmujących się barokiem. Być może winien jest tutaj gnębiący naszą mentalność narodową kompleks „saskich zapustów". Endre Angyal, na przykład, bez żadnego zażenowania stwierdza żywotność i rozwój baroku w kręgu kultury panońsko-chorwackiej jeszcze na przełomie XVIII i XIX wieku[15]. A przecież i u nas, podobnie jak w całej środkowej Europie, barok trwał niesłychanie długo, stykając się niekiedy bezpośrednio. szczególnie na prowincji, z rodzącym się romantyzmem. Klasycyzm stanisławowski był zjawiskiem elitarnym o zasięgu ograniczonym. Dotyczy to zarówno literatury, jak i w jeszcze większym zakresie sztuk plastycznych.

Skoro o nich mowa, to chciałbym podkreślić, że praca ta wyrosła między innymi z przekonania o potrzebie badania literatury barokowej na tle innych gałęzi sztuki. Nie jestem bynajmniej zwolennikiem kierunku „Geistesgeschichte" (widzącego tego samego „ducha czasu" w różnych dziedzinach ludzkiej działalności, od religii do ubiorów, i zakładającego przy tym między innymi pełny paralelizm literatury i sztuk plastycznych), który co pewien czas daje o sobie znać, ostatnio u nas wraz z unowocześnioną terminologią („jedność struktury") tłumaczeniem książki Mario Praza *Mnemosyne*[16]. Przyznam się nawet, iż bliższa mi się wydaje ta orientacja zapoczątkowana kiedyś przez Lessinga w *Laokoonie* (gdzie oddzielono od siebie sztuki czasowe i przestrzenne), która skrajną postać przyjęła w poglądach Welleka i Warrena, ujmujących poszczególne dziedziny sztuki jako „system autonomicznie rozwijających się serii"[17]. Wydaje mi się jednak, że wbrew intencjom autorów Teorii literatury właśnie w tym tkwi argument na rzecz zasadności badań porównawczych. Bo jeżeli efekty danej tendencji stylistycznej są tak zdecydowanie różne w różnych gałęziach sztuki, to przecież jest możliwe, iż to, co w jednej dziedzinie występuje tylko cząstkowo lub w uwikłaniu z innymi tendencjami i prawidłowe rozpoznanie samego zjawiska jest utrudnione, w innej gałęzi sztuki będzie się prezentowało znacznie bardziej wyraziście. I myślę, że zestawienie poezji późnego baroku ze sztukami plastycznymi tych czasów wiele w przypadku tej pierwszej wyjaśnia, na wiele też każe spojrzeć od nowa z zupełnie innej perspektywy.

W tytule pracy pojawiło się także sformułowanie: „główne kierunki przemian". Należy wyjaśnić, że chodzi tu przede wszystkim o przemiany w obrębie technik poetyckich i orientacji estetycznych. Istotne zmiany światopoglądowe, jakie nastąpiły u schyłku baroku, zostały uwzględnione tylko w ograniczonym zakresie, raczej jako tło dla zjawisk czysto literackich. Problem to przecież niezwykle złożony, przebadany tylko w niewielkich fragmentach i, co trzeba jasno powiedzieć, nie rysujący się do tej pory całkowicie jednoznacznie. Jedyne, co można stwierdzić na pewno, to fakt, iż pogląd o rzekomej „głupocie" literatury tych czasów trzeba odłożyć po prostu do lamusa, gdyż nawet ośmieszane wielokrotnie kalendarze czy *Nowe Ateny* Benedykta Chmielowskiego, uchodzące za sztandarowy przejaw takiej „głupoty", okazały się w końcu pozycjami w wielu swoich aspektach wartościowymi.

[15] E. Angyal, Świat słowiańskiego baroku, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 397.

[16] M. Praz, „Mnemozyne". Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981.

[17] R. Wellek, A. Warren, Teoria literatury, przekł. M. Żurowski, Warszawa 1970, 5. 176.

Praca ta nie jest także syntetycznym obrazem poezji późnego baroku. Myślę nawet, że taka synteza jest w tej chwili jeszcze niemożliwa; w gruncie rzeczy znamy tylko niewielki wycinek ówczesnej, jakże obfitej, produkcji literackiej. Tematem zresztą nie są tutaj pisarze i ich utwory, a tylko pewne ogólne mechanizmy rządzące przemianami ówczesnej poezji. Z tego też względu pomieszczony materiał literacki został potraktowany wybiórczo, na zasadzie pewnej reprezentatywności i nie ma rzecz jasna charakteru pełnej rejestracji. Starałem się zresztą odwoływać do utworów stosunkowo najlepiej znanych w tym nie znanym właściwie obszarze literatury, w którym, jak pisze Mieczysław Klimowicz, dokonano zaledwie kilku „próbnych wierceń”[18].

[18] M. Klimowicz, op. cit, s. 39.

Grudzień 1986

ROZDZIAŁ I DYNAMIKA ROZWOJU POEZJI PÓŹNOBAROKOWEJ W POLSCE

Długa „jesień” polskiego baroku, wbrew obiegowym sądom, nie jest linią jednoznacznie zstępującą. Ma swoje okresy lepsze i gorsze. Dotyczy to zarówno poezji tych czasów, jak i całej sztuki oraz kultury. Po latach regresu następuje etap stopniowego, acz powolnego ożywienia, a później ponowna faza rozkwitu. Dopiero po niej przypada właściwy okres schyłkowości, ciągnący się długo w głąb czasów stanisławowskich.

I

FAZA PIERWSZA — OKOŁO ROKU 1700

Jest to etap przejściowy pomiędzy poezją dojrzałego a późnego baroku. Myślę, że obejmuje on mniej więcej ostatnie dziesięciolecie XVII wieku i dwa pierwsze lata wieku następnego. Tę niezwykłą krótkość tłumaczy fakt, że zapoczątkowane procesy przemian w literaturze zostały w sposób raptowny przerwane przez czynniki zewnętrzne, głównie przez wydarzenia wojny północnej. Pomimo tego jest to etap niezwykle ważny dla późniejszej ewolucji poezji, określają go zresztą nie daty, ale dzieła i ich twórcy. Jest to bowiem okres wybitnych, a niekiedy wręcz szczytowych osiągnięć poetyckich twórców dojrzałego baroku, w których jednak obserwujemy także pewne zapowiedzi przekształceń, jakie staną się udziałem poezji w wieku XVIII. Obok tego pojawiają się pisarze całkowicie nowatorscy, którzy wytyczają nowe kierunki rozwoju literatury, kierunki na dobrą sprawę podjęte i rozwinięte dopiero w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, a więc za panowania Augusta III.

Nie był to bynajmniej okres spokojny, sprzyjający rozkwitowi kulturalnemu. Końcowe lata panowania Jana III Sobieskiego cechuje ogólne rozprzężenie, gwałty Sapiehów na Litwie, walki i spiski frakcji magnackich w Koronie, nawet antagonizmy w kręgu najbliższej rodziny schorowanego króla. Później następuje burzliwy okres długiego bezkrólewia i konfederacji wojskowej Baranowskiego zakończony podwójną elekcją. Chociaż znaczna część szlachty obrała na władcę księcia francuskiego Franciszka Contiego, to Fryderyk August II Wettin po ogłoszeniu swej konwersji został ukoronowany na Wawelu. Po wyjeździe Contiego do Gdańska (skąd wyparły go i zmusiły do powrotu do Francji wojska saskie) jego zwolennicy pod przewodem prymasa Radziejowskiego organizują rokosz w Łowiczu. Dopiero sejm pacyfikacyjny z 1699 roku uspokaja na pewien czas Polskę. Mimo tych niepokojów powstają wówczas dzieła wybitne. Przede wszystkim w zakresie sztuk plastycznych, ale także i niektóre działy literatury, w tym poezja, mają swoje dobre lata. Co prawda wtedy to odchodzą na zawsze najwybitniejsi pisarze dojrzałego baroku: w roku 1689 — Zbigniew Morsztyn, w 1693 — Jan Andrzej Morsztyn, w 1696 — Wacław Potocki, w 1700 — Wespazjan Kochowski, 1701 — Jan Chryzostom Pasek, 1702 — Stanisław Herakliusz Lubomirski. Jednakże niektórzy z nich piszą niemal do końca; powstają dzieła ważne, niekiedy wybitne, a co dla nas najważniejsze,

stanowiące często wyraźny łącznik pomiędzy literaturą dojrzałego i późnego baroku.

W owym pośredniczeniu pomiędzy dojrzałym i późnym barokiem szczególną rolę odegrało pisarstwo „polskiego Salomona", marszałka wielkiego koronnego Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Różnorodne przykłady na to przywoływać będziemy wielokrotnie i dotyczyć one będą także utworów powstałych wcześniej, przed latami dziewięćdziesiątymi. Ale również i z tego okresu notujemy w jego twórczości szereg interesujących. istotnych z naszego punktu widzenia, zjawisk. Do nich zaliczyć wypada powstały najprawdopodobniej w tym czasie cykl elegii pokutnych pt. *Myśli o wieczności.* Badacze są na ogół zgodni, że pisał je Lubomirski już u schyłku życia[19]. Najwcześniejsze wydanie *Myśli…* pochodzi prawdopodobnie z r. 1700 (Lwów), a więc jeszcze za życia poety. Cała dziesiątka elegii jako *Decimka myśli świętych…*[20] została w nim dołączona, bez podania nazwiska Lubomirskiego, do *Zabawy chrześcijańskiej…* Jana Stanisława Jabłonowskiego[21]. Same Myśli o wieczności prezentują sobą utrwalony w tradycji siedemnastowiecznej typ elegii pokutnej, zwanej często jeszcze „psalmem pokutnym" lub po prostu „psalmem". Te dwie ostatnie nazwy są nieco mylące, gdyż w rzeczywistości nie były to nawet dalekie parafrazy Psałterza. Jest to raczej pieśń religijna o podniosłym, konfesyjnym charakterze, wykorzystująca pewne elementy stylizacji psalmicznej, a przede wszystkim odwołująca się lub też wdziewająca na siebie kostium postawy pokutnej Dawida jako ponadczasowego modelu przeżycia religijnego i poetyckiego zarazem.

Typ ten skrystalizował się już w pełni w elegiach Kaspra Miaskowskiego, wydając później dziesiątki realizacji. w tym i utwory wybitne, takie jak przypisywana Janowi Andrzejowi Morsztynowi *Pokuta w kwartanie* czy tez *Decyma pieśni pokutnych* Wacława Potockiego. Do tej właśnie tradycji nawiązują *Myśli o wieczności*, jednakże dokonuje w nich Lubomirski znamiennych przekształceń. Otóż sama stylizacja psalmiczna staje się pod jego piórem przedmiotem daleko posuniętych eksperymentów poetyckich, mających na celu wydobycie z niej maksimum ekspresji. Chciałoby się powiedzieć, że to już nie wołanie z „kałuży sprośnej grzechów", tylko po prostu dziki „wrzask". Wzmacnia ten efekt autor *Ermidy* umiejętnym wprowadzaniem brutalizmów pełnych obrzydzenia dla cielesności, a sięgających do tradycji gotyckiego naturalizmu. Ową „brutalnością" ujęcia tematu schyłku życia i oczekiwania na śmierć (tu oglądanych z osobistej perspektywy) zdają się Myśli o *wieczności* zapowiadać niepomiarkowanie i skrajny radykalizm poetów rzeczy ostatecznych z wieku osiemnastego, ale i także na przykład późną lirykę osobistą Elżbiety Drużbackiej.

Z atmosferą *Myśli o wieczności* kojarzy się inny utwór Lubomirskiego, powstały prawdopodobnie w tym samym czasie, a mianowicie traktat ascetyczny De *remediis animi humani, w* którym swego czasu Endre Angyal dopatrzył się nawet pewnych elementów jansenizmu[22]. Ukazał się on po raz pierwszy drukiem w roku 1701 (wraz z Theomusą… i wznowieniem cyklu emblematów *Adverbia* moralia

[19] Na przykład por. J. Pelc, Obraz — słowo — znak, Wrocław 1973, s. 205; C. Hernas, Barok. Warszawa 1976, s. 494.

[20] Roman Pollak swojego odpisu Myśli o wieczności dokonał, jak się wydaje, z późnego wydania: Myśli o wieczności od wspartego laską w. koronną, Kraków 1754. Egzemplarz ten, ze zbiorów Ossolineum, zaginął podczas ostatniej wojny. Wydanie krytyczne wraz z omówieniem wersji drukowanych: S. Jasińska, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego „Myśli o wieczności", „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej", nry 9 - 10 (1968). Ponieważ nic mamy przekonywających dowodów, iż formula Decimka myśli świętych… Jest tytułem autorskim, pozostajemy przy utrwalonych w tradycji badawczej (Pollak, Pelc. Hernas) Myśli o wieczności.

[21] Cała sprawa jest dość zagadkowa. Autorstwo Zabawy… przypisał Estreicher Janowi Stanisławowi Jabłonowskiemu. Natomiast karta tytułowa tego wydania sugeruje, jakoby cala zawartość tomu wyszła spod jego pióra. Brzmi ona: Zabawa chrześcijańska albo żywot zbawienny Jezusa Chrystusa, troistemi epigramatami wyrażony, przez pewnego szlachcica polskiego. tegoż autora i inne myśli chrześcijańskie… Być może jednak uwaga ta odnosi się jedynie do kilku drobnych utworów zawartych pomiędzy Zabawą… a Decimką… Poza tym wyraźne różnice stylu i talentu podważają możliwość uznania, iż Zabawa chrześcijańska… i Myśli o wieczności mają tego samego autora. Zresztą w jednym z epigramatów Zabawy… Jabłonowski bezpośrednio polemizuje z Lubomirskim.

[22] E. Angyal, Świat słowiańskiego baroku. Warszawa 1972.

w tomie: *Repertorum opuscula latina sacra et moralia),* był wznawiany kilkakrotnie w czasach saskich, a także przetłumaczony na język polski pod znamiennym tytułem: *Momenta ostatnie życia* (Warszawa 1707).

Owe przygotowania do spotkania ze śmiercią, jakie systematycznie i planowo prowadził „polski Salomon", nie ograniczały się jedynie do literatury. Wspomnieć tu wypada o budowie kościoła Bernardynów na Czerniakowie, planowanego jako świątynia grobowa marszałka, a będącego kolejnym etapem współpracy poety i najwybitniejszego architekta polskiego baroku. Tylmana van Cameren[23]. W jej efekcie powstało jedno z najwybitniejszych dzieł polskiego baroku w ogóle. Już wcześniej dawała ona znakomite wyniki. Przypomnijmy dla przykładu chociażby wspomniany cykl emblematów Lubomirskiego *Adverbia moralia* (wydany po raz pierwszy w roku 1688, ale powstały prawdopodobnie wcześniej, być może już w latach sześćdziesiątych), do którego ryciny zaprojektował właśnie Tylman[24]. Wspomnieć też wypada o — budowanej przez niego w latach osiemdziesiątych — Łazience Lubomirskiego (po rozbudowie w 2 połowie XVIII wieku dzisiejszy Pałac na Wodzie w Łazienkach), do której poeta zaprojektował skomplikowany, trzystopniowy program: ikonograficzno-treściowy, oficjalny, hermetyczny i intymny[25]. Jeżeli zaś chodzi o kościół Bernardynów na Czerniakowie, to główne prace architektoniczne przeprowadzone zostały w latach 1687 - 1693, potem trwało wykańczanie i wyposażanie wnętrza. Trudno dziś rozstrzygnąć, jak duży był wkład samego Lubomirskiego w koncepcję całości założenia architektonicznego, był to jednak wkład niewątpliwy. Na jednym z malowideł w prezbiterium kościoła widzimy na pustych łąkach czerniakowskich wielokonny powóz. Nie opodal niego siedzi (chyba na jakiejś skrzyni) sam marszałek wielki koronny i trzyma w ręku rozłożone plany architektoniczne. Obok niego stoi Tylman van Gameren. O czymś wyraźnie dyskutują.

Zresztą samo „wysmakowanie" i przewrotność całości koncepcji zdają się wskazywać na „literacką rękę" Lubomirskiego. Czasami odnosi się wrażenie, że ta świątynia grobowa została wzniesiona także i po to, aby udowodnić potencjalnemu widzowi całkowitą mylność jego osądu wzrokowego. Jest czymś w rodzaju wytwornej kpiny, na jakiej zresztą opierał się wcześniej także program Łazienki. Niezwykły i niespotykany jest na przykład sam plan architektoniczny kościoła. Oto w jedną całość połączono dwie równorzędne i równe sobie co do wielkości przestrzenie centralne, krzyż równoramienny i ośmiobok. Pierwsza z nich to nawa, druga to prezbiterium z ustawionym pośrodku ażurowym rzeźbiarskim ołtarzem. Ale tego wszystkiego, wchodząc do kościoła, nie widzimy, mniemając naiwnie, że mamy do czynienia z prostym równoramiennym krzyżem. Dopiero po całkowitym zbliżeniu się do ołtarza głównego rzecz się wyjaśnia i przyznać musimy, że nasz początkowy osąd był całkowicie mylny. Podobnie rozwiązana jest relacja między stroną zewnętrzną a wnętrzem budowli. Suche, choć wytworne podziały architektoniczne, typowe dla Tylmana, sugerują skromność całej budowli. Wchodząc jednak do środka, zostajemy oczarowani bogactwem i barwnością stiuków Carla Giuseppe Giorgiolego, malowideł iluzjonistycznych w strefie sklepień jego brata, Francesca Antonia, czy też fresków na ścianach Mistrza Legendy św. Antoniego oraz ołtarzem głównym dłuta Andrzeja Schlütera (późniejszego twórcy zamku w Berlinie, profesora tamtejszej Akademii, pierwszego projektanta Petersburga i Peterhofu). Nawet krypta grobowa, gdzie później złożono ciało Lubomirskiego, otrzymała dekorację w postaci płaskorzeźby przedstawiającej *Wskrzeszenie Pio*trowina dłuta anonima zwanego Mistrzem kaplicy Kotowskich, późniejszego twórcy między innymi nagrobka Jana Dobrogosta Krasińskiego u Reformatów w Węgrowie (po 1705 roku), będącego jednym z najwybitniejszych u nas osiągnięć

[23] Działalność Lubomirskiego jako fundatora i mecenasa omówił szczegółowo Stanisław Mossakowski. Por.: S. Mossakowski, Mecenat artystyczny Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, w: Stanisław Herakliusz Lubomirski. Pisarz-polityk-mecenas. Wrocław 1982, s. 51-76.

[24] J. Pelc, op. cit. s. 200.

[25] M. Karpowicz. Warszawska świątynia Amora, w: Sekretne treści warszawskich zabytków, Warszawa 1976, s.30-49.

rzeźby sepulkralnej baroku. A więc nie skromność, ale bogactwo i to w wydaniu najlepszych wówczas artystów.

Wskażmy jeszcze na jeden element gry, jaką prowadzi „spółka autorska" Tylman — Lubomirski z potencjalnym odbiorcą. Sam kościół czerniakowski jest budowlą maleńką, jednak proporcje we wnętrzu tak zostały dobrane, a ławki, boazerie, ołtarze boczne tak zaprojektowane, że wnętrze robi wrażenie rozległości i monumentalności.

Przygotowując się tak starannie i systematycznie do spotkania ze śmiercią, nie stracił marszałek wielki koronny z oczu spraw publicznych. Początkowo zwolennik kandydata francuskiego, później, jak inni, przeszedł na stronę Augusta II. Zostawił jednak potomności prezent w postaci dialogu *De vanitate consiliorum,* którego pierwsze wydania, jak się przypuszcza, pochodzą z roku 1699. Do dziś trwają wśród badaczy kontrowersje co do rzeczywistej wymowy owego dialogu, toczonego pomiędzy Prawdą a Złudą. Faktem jest jednak, że zaważył on, jak żadne inne dzieło, na kształcie pisarstwa politycznego pierwszej połowy XVIII wieku aż po Konarskiego włącznie.

Zupełnie inaczej wyglądały ostatnie lata życia i twórczości innego „samotnego poety", Wacława Potockiego. Wypełniła je przede wszystkim usilna praca nad wielkimi zbiorami. Ostateczną redakcję czterech części *Ogrodu fraszek* zakończył w roku 1691. Potem dopisywał fraszki księgi piątej. Moralia powstawały w latach od ok. 1688 do 1694. Następnie rozpoczął „księgę wtórą…" i pracę nad nią kontynuował aż do śmierci. Zarówno *Ogród fraszek,* jak i *Moralia w* pełni przynależą do literatury dojrzałego baroku — są jednym ze szczytowych osiągnięć barokowego realizmu. Jednakże na ich kartach pojawiają się także zapowiedzi późniejszych przemian. Potocki, w celu wywołania odpowiedniej reakcji emocjonalnej u czytelnika, coraz śmielej sięga po deformację, fantastykę, grozę. Szczególnie pod tym względem wyróżniają się niektóre utwory z *Moraliów,* zapowiadające zabiegi iluzjonistyczne poetów następnego wieku. Wymieńmy tu dla przykładu chociażby cały cykl *Niechaj śpi pijany,* utwór *Dom gore, a gospodarz ogień na kominie kładzie czy* też *Epimenidów sen.*

Lata dziewięćdziesiąte były w ogóle dość łaskawe dla muzy Potockiego, chociaż jest paradoksem, że zaczęto go wydawać drukiem właśnie wtedy, kiedy umierał i że nie były to utwory najważniejsze. Przypomnijmy dla porządku. W 1696 roku wychodzi jego olbrzymi rozmiarami *Poczet herbów,* próba ukazania w dziele heraldycznym całości przemian stanu szlacheckiego, jakie wokół siebie obserwował i jakie napawały go niepokojem. W roku 1697 ukazuje się *Argenida,* przeróbka z romansu Johna Barclaya. Pierwszą jej redakcję opracował poeta jeszcze przed rokiem 1670, ostatnią, czwartą, już u schyłku życia i ta właśnie wersja stała się podstawą wydania. *Argenida* miała jeszcze dwa wydania w czasach saskich (1728, 1743), była przepisywana w rękopisach i chętnie czytana — uchodziła za popularny romans. Wspomnijmy także *Nowy zaciąg…,* wydany drukiem w 1698 roku, będący jedną z pięciu części domniemanej całości, poetyckiej parafrazy *Nowego Testamentu.* Tak oto współczesność w jakiejś namiastce spłaciła dług wdzięczności winny talentowi autora *Transakcji wojny chocimskiej.*

Lata dziewięćdziesiąte są także ważnym okresem w twórczości trzeciego spośród „samotnych poetów", Wespazjana Kochowskiego. W 1693 roku zostaje ukończone, a wydane w dwa lata później, jego najwybitniejsze dzieło: *Psalmodia polska.* Wraz z *Annałami.* których tom trzeci ukazał się w roku 1698 (a czwarty pozostał w rękopisie), wpłynęło ono w sposób istotny na kształt sarmackiego prowidencjalizmu, doktryny żywej jeszcze w latach sześćdziesiątych XVIII wieku, o czym świadczyć może chociażby osławiona summa Szymona Majchrowicza[26]. Przypomnijmy także inny, mniej znany tekst Kochowskiego z tego okresu, a mia. nowicie łaciński *Rubus incombustus* (1693), w którym za pomocą kunsztownego łączenia prozy i wiersza opisany został pożar klasztoru na Jasnej Górze. Utwór ten, po-

[26] Gwoli ścisłości trzeba jednak przypomnieć, te Jut w ulotnej publicystyce okresu wielkiej wojny północnej zaczynają się pojawiać pierwsze glosy sprzeciwu wobec te) doktryny historiozoficznej (np. anonimowy wiersz „Krótkie uwagi teraźniejszych czasów nad koniunkcjami").

dobnie jak wcześniejszy od niego cykl emblematyczny Lubomirskiego *Adverbia moralia,* wykorzystuje grafikę jako jeden ze środków ekspresji poetyckiej. Zabiegu tego wręcz nadużywać będzie cała poezja pierwszej połowy XVIII wieku, przy czym niewątpliwy prym wieść będą autorzy dziełek dewocyjnych.

Nie „samotni poeci" jednak, choć najwybitniejsi talentem, zadecydowali o odrębności tej pierwszej fazy rozwoju poezji późnobarokowej. Zasługa to nowego pokolenia pisarzy nowatorów. Jednym z nich był na pewno Adam Korczyński, inicjator rokoka w literaturze polskiej, twórca wierszowanego romansu Złocista przyjaźnią zdrada. Nie wiemy o nim właściwie nic. To, że mieszkał prawdopodobnie w Samborze i że miał jakiś związek z sądownictwem, to tylko hipotezy wysnute na podstawie analizy jego utworu. Nawet imię i nazwisko wyczytujemy z zawartego w tekście logogryfu. Domniemany czas powstania romansu ustala tytuł jednej ze stu czterdziestu fraszek, grupami których „intermediowa!" poeta poszczególne „punkty", tj. części całości. Brzmi on: *Moda teraźniejsza anni 1698-vi.* Stworzył Korczyński zupełnie nowy model literatury. Jego utwór to „bibelot", który czyta się dla przyjemności, smakując powoli pomysłowość intrygi i frywolność opisanych scen. Nowy, rokokowy jest główny bohater, mężczyzna „zniewieściały", acz nie pozbawiony męskości. Stylistyka poezji barokowej, z której zdjęto ciężar głównego nośnika ekspresji, staje się przedmiotem literackiej zabawy, 'a świat barokowych wyobrażeń i mitów oglądany jest z dobrotliwym przymrużeniem oka. Podobny charakter ma także anonimowy poemacik *Pochwała piersi*, zbudowany na pomyśle zabawnego kontrastu dwóch części, z których pierwsza jest pochwałą, natomiast druga *Naganą szpetnym piersiom.* Zwykło się go datować po 1696 roku i niewykluczone, że jego autorem jest również Adam Korczyński. Jak bardzo były to utwory w swym czasie nowoczesne i prekursorskie, najlepiej zaświadczyć może przypomnienie, że nurt rokoka pojawi się u nas ponownie dopiero w latach czterdziestych XVIII wieku, głównie w twórczości Elżbiety Drużbackiej.

Równie nowoczesny i prekursorski, choć względem innego nurtu, a mianowicie oświeceniowego klasycyzmu, jest zbiorek Krzysztofa Niemirycza (ur. ok. roku 1650): *Bajki Ezopowe wierszem wolnym…*, wydany w Krośnie nad Odrą w 1699 roku, a składający się z 40 swobodnych tłumaczeń z I tomu Bajek La Fon- taine'a. Jego autor, arianin-poeta, osiadły na emigracji w Neudorfie koło Frankfurtu nad Odrą, gruntowną znajomość języka i kultury francuskiej zdobył, jak się przypuszcza, w domu Stanisława Lubienieckiego młodszego w Hamburgu pod okiem preceptora Joachima Ruara. Co więcej, Niemirycz jest chyba jedynym pisarzem polskim tych czasów, który naprawdę zrozumiał istotę założeń estetycznych klasycyzmu oświeceniowego, wyłaniającego się poprzez powolne przemiany, jakim podlegał wzorzec kulturowy Francji Ludwika XIV[27]. Bajkę jego charakteryzuje dyskretna moralistyka ukryta za fabułą, będąca zresztą nie wykładem etyki chrześcijańskiej, a próbą dotarcia do ogólnych praw biologicznych. Wywodząca się z kategorii „dobrego smaku" powściągliwość językowa i jasność wykładu, podbudowana została zastosowaniem wiersza wolnego jako środka służącego do lepszego, klarowniejszego wyłożenia idei. Zainicjowany przez Niemirycza nurt preoświeceniowy pojawi się u nas ponownie w satyrze lat czterdziestych i pięćdziesiątych XVIII wieku, przy czym jedynie Punkt honoru Antoniego Sebastiana Dembowskiego reprezentuje literaturę równie nowoczesną.

Trzecim spośród pisarzy nowatorów tego okresu jest autor wspomnianej już *Zabawy chrześcijańskiej* z 1700 roku — Jan Stanisław Jabłonowski. Jego dojrzała twórczość przynależy już do następnej fazy rozwojowej literatury późnego baroku i wspomnimy o niej jeszcze za chwilę, niemniej jednak wydaje mi się. że wczesna *Zabawa chrześcijańska* (poprzedzały ją tylko mowy sejmowe i pogrzebowe) powinna być rozpatrywana właśnie w kontekście utworów Korczyńskiego i Niemirycza, choć inna tu skala talentu, a i samo prekursorstwo nie takie śmiałe. Sprawa by-

[27] Proces tych przemian i wzajemne relacje pomiędzy klasycyzmem siedemnastowiecznym a klasycyzmem oświeceniowym w sposób wnikliwy i precyzyjny opisał w swej książce Philippe Van Tieghem. Por. Ph. Van Thieghem, Główne doktryny literackie we Francji, Warszawa 1971, cz. Tradycja i nowe prądy (1675 -1789).

ła jednak dla tych czasów dość istotna, bo dotyczyła kształtowania się nowego modelu kunsztownej liryki religijnej. Utwór Jana S. Jabłonowskiego jest bowiem kontynuacją propozycji, jaką dały *Poezje postu świętego* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, a równocześnie polemiką z tym wzorem, polemiką przebiegającą nie w sferze ideologii, a na poziomie samego rozumienia kunsztowności w tematyce religijnej. Poezje postu *świętego,* powstałe jak się przypuszcza w latach siedemdziesiątych siedemnastego wieku, zachowane w kilku rękopisach, zrobiły prawdziwą karierę wydawniczą w pierwszej połowie XVIII wieku. Utwór Jabłonowskiego jest też tego sygnałem. W *Poezjach postu świętego* dokonał Lubomirski udanego połączenia wątków pasyjnych, często w redakcji późnośredniowiecznej (np. symbol drzewa życia, kult narzędzi męki Pańskiej) z techniką barokowej poezji kunsztownej w duchu seicentyzmu. Tak więc stosował koncept jako oś konstrukcyjną epigramatu, odwoływał się do kompozycji łańcuchowej czy też struktury wiersza katalogowego. Jan Stanisław Jabłonowski pragnął kontynuować poczynania „polskiego Salomona", w jednym z epigramatów *Zabawy chrześcijańskiej* (*Piotr się go zapiera, 1*) określił go nawet mianem „wielkiego wieszczka", niemniej jednak samo pojęcie kunsztowności. sięgające jeszcze do wzorca marinistycznego, było dla niego chyba po prostu przestarzałe. Dlatego też szuka nowej formuły kunsztowności, nowego typu konceptyzmu, jak i samego smaku literackiego, opartego na „karkołomnych" igraszkach słownych i bulwersującej niezwykłości. Na razie to tylko zapowiedzi. Ten typ obrazowania poetyckiego podejmą i rozwiną do rangi obowiązującego, modnego wzorca poeci w latach dwudziestych i trzydziestych XVIII wieku, tacy jak Piotr Franciszek Loski czy Hieronim Falęcki.

Lata dziewięćdziesiąte i przełom wieków XVII i XVIII są też ważnym okresem w dziejach naszego teatru. Rozwija się na przykład teatr dworski. Przedstawienia w wiejskich rezydencjach Sobieskiego w Jaworowie i Żółkwi miały charakter głównie amatorski. Dopiero od roku 1688 działa przy dworze warszawskim stały zespół włoski komedii dell'arte pozostający pod opieką Marii Kazimiery. Prawdziwe jednak ożywienie w tym względzie następuje wraz z objęciem tronu przez Augusta II. W okresie od 1699 do 1702 roku na scenach warszawskich pojawiają się renomowane zespoły: włoski — komedii *dell'arte* Gennara Sacco, dwa francuskie — Denisa Nanteuila i Jeana Fonprégo, oraz sprowadzony z Paryża zespół operowo-baletowy Louisa Déséschaliersa. Ten ostatni grał najprawdopodobniej modne w tym czasie w Wersalu tragedie muzyczne Lully'ego i opero-balety Campry. Trzeba przypomnieć, że sam August II był zapatrzony w Króla-Słońce jako ideał władcy i próbował go nieporadnie naśladować. Wiadomo także, że 11 XI 1700 roku grano okolicznościowy utwór Legranda *Divertissement* pour le retour du roi à *Varsovie*. Reszta repertuaru jest niestety nieznana[28].

Wcześniej, około 1690 roku w rezydencji ujazdowskiej powstaje pałacowy teatr Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Być może wystawiano tu także jego własne komedie. Pomiędzy 1696 a 1698 rokiem wychodzi drukiem tom obejmujący Andromachę Racine'a i *Hippolita* Seneki w tłumaczeniu Stanisława Morsztyna oraz *Cyda* Corneille'a w tłumaczeniu Jana Andrzeja Morsztyna. W 1694 roku w Toruniu ukazuje się pierwsze wydanie polskiego tłumaczenia *Pastora Fido* Guariniego, powtórzone później w roku 1722. Na przełom wieków datujemy przekład *Pocieszn*ych *wykwintna* Moliera zatytułowany *Komedia paryska.*

Rozwija się także scena popularna. Z tego okresu prawdopodobnie pochodzi, przedrukowywane później wielokrotnie w kantyczkach, misterium *Rozmowa pasterzów przy Narodzeniu Chrystusowym* oraz karnawałowy moralitet *Dialog* mięsopustny o Bachusie. Jeżeli uwzględnimy poprawkę Czesława Hernasa, to operę pasyjną *Utarczka krwawie wojującego Boga…* należy datować na rok 1696[29].

Na scenie jezuickiej, obok utworów martyrologicznych, często przystosowanych do lokalnych potrzeb, jak ma to miejsce np. w granym na terenach wschodnich przed 1693 rokiem utworze *Komunija* duchowna *świętego Borysa i Gleba,*

[28] K. Wierzbicka-Michalska, Teatr w Polsce w XVIII wieku, Warszawa 1977, s. 22-23
[29] C. Hernas, op. cit, s. 526-527.

pojawiają się w tym czasie także dramaty o tematyce pseudohistorycznej i egzotycznej. Przypomnijmy chociażby wystawioną w 1697 roku w Brześciu tragedię o Selimie, synu *Bajazeta,* opiewającą epizody życia bizantyjskiego wodza Belizariusza. Jednak istotniejsze zmiany na scenie jezuickiej nastąpią dopiero w latach dwudziestych XVIII wieku.

Jeżeli słuszna jest hipoteza, że pamiętnik swój spisywał Jan Chryzostom Pasek właśnie w latach dziewięćdziesiątych XVII wieku, a dorzucimy do tego pamiętniki Krzysztofa Zawiszy czy Floriana Drobysza Tuszyńskiego, to trzeba uznać, że był to okres dobry i dla tego działu piśmiennictwa. Podobnie zresztą jak i dla ulotnej publicystyki czasu bezkrólewia i podwójnej elekcji oraz wszelkiego rodzaju twórczości panegirycznej. witającej na tronie króla dynastii wettyńskiej, a przyjmującej często postać bliską emblematyce, jak np. *Muza z Helikonu…* Mikołaja A. Schedla (Kraków 1697), utwór J. K. Haura *Koronacyjej wjazd triumfalny do* (…) miasta *Krakowa* (…) Augusta II czy też anonimowe Opisanie *Bramy tryumfalnej* na *pierwszy do Warszawy wjazd (…) Augusta II* (…) pro 12 *stycznia 1698 wystawionej*[30]. Jednocześnie jest to okres zdecydowanego zaniku świeckiej literatury dobrej myśli, kryzysu romansu i epiki.

Trzeba jednak przypomnieć, że literatura jako całość pozostaje daleko w tyle za architekturą, rzeźbą i malarstwem tych czasów. Powstają bowiem wtedy dzieła w polskim baroku najwybitniejsze. Wspominaliśmy już o fundowanym przez Lubomirskiego kościele Bernardynów na Czerniakowie. Równorzędnym wobec niego obiektem jest chociażby krakowski kościół św. Anny, budowany według projektu także Tylmana van Gameren w latach 1689 - 1704, z fasadą stosującą już „rzeźbienie w architekturze" i efekty światłocieniowe, z freskami Karola Dankwarta we wnętrzu i wspaniałymi ołtarzami Baltazara Fontany, stanowiącymi szczyt osiągnięć rzeźbiarstwa iluzjonistycznego w naszym kraju. Dodajmy, że nad projektem całości czuwał także pisarz, ksiądz Sebastian Piskorski, występujący z ramienia Uniwersytetu Jagiellońskiego, który całość fundował. Trzeba także wspomnieć o kościele Jezuitów w Poznaniu, budowanym w latach 1676-1732 przez całą plejadę słynnych architektów (Catenazzi, Wąsowski, Ferrari) i stanowiącym na naszym gruncie najpełniejsze wcielenie zasad baroku rzymskiego. W nim to olbrzymie, na miarę gigantów stworzone, pełne kolumny, przystawione do ścian nawy, jak kulisy teatralne prowadzą nasz wzrok na ołtarz główny. Działa także w tym czasie najwybitniejszy malarz freskant: Michał Anioł Palloni. To on wprowadza umiejętność przedstawiania na sklepieniu sceny oglądanej od dołu w nienagannych skrótach perspektywicznych. Na nim też będzie się wzorować całe malarstwo iluzjonistyczne wieku XVIII. Z lat dziewięćdziesiątych pochodzą jego freski z kaplicy św. Kazimierza przy katedrze wileńskiej, z kaplicy Misjonarzy w Łowiczu (dzisiejsze muzeum okręgowe), czy też *Ofiara Salomona* w zakrystii kościoła na Bielanach.

II

FAZA DRUGA — OD ROKU 1702 DO ROKU 1740

Jest to okres zróżnicowany wewnętrznie. Rozpoczynają go „chude lata" wielkiej wojny północnej, a później konfederacji tarnogrodzkiej i wojny domowej. Drugi etap jest stopniowym, lecz konsekwentnym procesem odbudowy ekonomicznej kraju, jego życia kulturalnego i artystycznego. Cezurą wewnętrzną będzie tu rok 1717. Kończy on siedemdziesięcioletni, nieprzerwany niemal ciąg wojen i walk wewnętrznych na terenach Rzeczypospolitej, a potwierdzone sejmem niemym założenia traktatu warszawskiego stanowią o ograniczonych, kompromisowych reformach. Ów proces powolnego rozwoju i odrabiania strat zostaje jeszcze raz zatrzy-

[30] J. Pelc, op. cit, s. 235, 200.

many (ale nie cofnięty) poprzez wydarzenia podwójnej elekcji z 1733 roku i konfederacji dzikowskiej. Jeżeli zaś chodzi o śledzoną tu przez nas dynamikę rozwoju ówczesnej poezji, to okres ten rozpoczyna się „pod urokiem przeszłości", podziwem i niemal niewolniczym naśladownictwem osiągnięć literatury poprzedniego wieku, kończą go zaś coraz

Początek XVIII wieku jest rzeczywiście dla Polski niepomyślny. Próbą zajęcia Rygi w 1700 roku August II wciąga Rzeczpospolitą w wir wielkiej wojny północnej. Jednocześnie na Litwie wybucha wojna domowa, w której skonfederowana szlachta litewska pokonuje Sapiehów w bitwie pod Olkiennikami. Po rozbiciu wojsk saskich nad Dźwiną (1701) wojska szwedzkie w następnym roku wkraczają na centralne ziemie Polski, zostaje zajęta Warszawa, a po ucieczce wojsk polskich i saskich spod Kliszowa, także Kraków. W 1703 roku, po klęsce jazdy saskiej pod Pułtuskiem i kapitulacji oblężonego Torunia, w społeczeństwie szlacheckim dochodzi do rozłamu. Opozycja pod przewodem prymasa Radziejowskiego nasila znów swą działalność, w wyniku której pod auspicjami Karola XII dochodzi do elekcji 12 VII 1704 roku, obierającej na króla wojewodę poznańskiego Stanisława Leszczyńskiego. Jednak większość szlachty, stojąc na stanowisku legalistycznym, zawiązuje konfederację sandomierską i zaczyna się owa przysłowiowa gonitwa „od Sasa do Lasa" w społeczeństwie polskim. Trwa ona nawet po zawarciu traktatu w Altranstadt (1706), w którym Wettin zrzeka się korony polskiej. Po restauracji Augusta II w 1709 roku uspokojenie jest tylko czasowe. Król, korzystając z tego, że po przystąpieniu do konfederacji sandomierskiej może się odwoływać do rady konfederackiej bez zwoływania sejmu, a także posługując się wojskami saskimi stacjonującymi na terenie kraju, próbuje zrealizować swój wymarzony plan zamiany demokracji szlacheckiej na monarchię absolutną. Budzi to sprzeciw społeczeństwa. W 1715 roku dochodzi do zawiązania konfederacji tarnogrodzkiej i walk konfederatów z wojskami saskimi dowodzonymi przez feldmarszałka Jakuba H. Fleminga. Po wkroczeniu wojsk rosyjskich i klęsce konfederatów pod Kowalewem dochodzi, pod opieką ambasadora rosyjskiego Dołgorukiego, do kompromisu w podpisanym, w 1716 roku, traktacie warszawskim. August II pozostaje na tronie za cenę wyrzeczenia się planów absolutystycznych.

Bilans tych lat jest przerażający. Jak szacują historycy, zniszczenia były jeszcze większe niż po potopie szwedzkim z połowy XVII wieku[31]. Spalone wsie i małe miasteczka. Miasta, jak Warszawa czy Kraków, w dużym stopniu naruszone na skutek kilkakrotnego przechodzenia z rąk do rąk. Często niemal całkowite zubożenie szlachty drobnej i średniej, której we znaki dały się liczne kontrybucje i grabieże przemaszerowujących wojsk. Głód i przypadki kanibalizmu wśród społeczności chłopskiej. Dla pełności obrazu wspomnijmy jeszcze o wielkiej zarazie, która przeszła przez cały kraj w latach 1705-1713, oraz o latach nieurodzaju na Litwie 1708-1710 i w Małopolsce 1714- -1715. W sumie, w dwóch pierwszych dziesiątkach XVIII wieku, ludność Polski zmniejszyła się o jedną czwartą. Tak więc apokaliptyczne pejzaże, jakie odnajdujemy na kartach ówczesnej literatury, np. w satyrze *Małpa* — człowiek czy też w poemacie Karola Mikołaja Juniewicza Refleksje duchowne no mądry króla Salomona o *doczesności światowej sentyment…* nie są bynajmniej poetycką przesadą.

Trudno jednoznacznie określić, w którym momencie działania wielkiej wojny północnej zaczęły wpływać w sposób istotnie krępujący na ówczesne życie literackie i kulturalne. Siedząc na przykład bieżącą produkcję wydawniczą stwierdzamy pierwszy odczuwalny spadek w roku 1702, a więc w momencie wkroczenia wojsk szwedzkich do centralnych ziem Korony. Nie jest to zresztą spadek gwałtowny, ale kontynuowany sukcesywnie w następnych latach doprowadzi on do najniższego poziomu około roku 1708, po czym nastąpi (również rozłożony na wiele lat) bardzo powolny wzrost. Za przyjęciem roku 1702 jako daty rozpoczynającej okres „lat chudych", a tym samym otwierającej drugą fazę rozwoju poezji późnobaro-

[31] J. Gierowski, Blichtr i nędza. Społeczeństwo polskie doby Augusta II, w: Sztuka 1 pot. XVIII wieku. Materiały Sesji…, Warszawa 1981, s. 24-25

kowej, za tym wszystkim przemawiają jeszcze inne argumenty. W 1702 roku zaprzestaje swej działalności teatr królewski w Warszawie, a stolica zaczyna powoli tracić rangę centrum kulturalnego kraju. Parę lat później miasto na skutek panującej zarazy wyludnia się niemal całkowicie. Nawiasem mówiąc, Warszawa długo później będzie czekać na to, aby ponownie stać się stolicą kulturalną kraju. Tak na przykład w drugim dziesięcioleciu XVIII wieku w jej zastępstwie funkcję tę w pewnym stopniu pełnią inne ośrodki, przede wszystkim mniej zniszczony Kraków oraz miasta elektoratu: Lipsk i Drezno. Jeżeli zaś chodzi o produkcję wydawniczą, to niezwykłą aktywność w tym czasie wykazują centra prowincjonalne, takie jak Sandomierz czy Częstochowa.

I wreszcie argument trzeci, o wymowie niemalże symbolicznej. W 1702 roku umiera ostatni z „samotnych poetów", Stanisław Herakliusz Lubomirski, a tym samym pewien dział rozwoju naszej literatury zostaje bezpowrotnie zamknięty.

Stwierdzić wypada, że chociaż ówczesne wydarzenia polityczne wpłynęły w sposób krępujący na rozwój literatury, to nigdy jednak nie doprowadziły do stanu całkowitego paraliżu. Mało tego, są działy piśmiennictwa, które zdają się w tym czasie właśnie rozwijać. Należy do nich na pewno ulotna, okolicznościowa literatura polityczna, stanowiąca zresztą niepodzielną całość ze swoją poprzedniczką z czasów bezkrólewia. Uderza nie tylko ilość, ale bogactwo, pomysłowość i różnorodność form gatunkowych, jaką przyjmuje. Tak więc obok utworów o strukturze emblematycznej (np. *Emblema na przystanie* […] *Hieronima Lubomirskiego* […] *do króla Imci Polskiego Augusta II* z 1704 r.) pojawiają się całości przypominające prologi, akty i epilogi, a wyrosłe, jak przypuszcza Paulina Buchwald-Pelcowa, z mody parodiowania programów teatralnych (np. *Dyjalog albo nowa facies Rzptej Polskiej w Paryżu publicznym* aktem wystawione… *— 1705, Tragedyja — Piast* kandydat żałosny… czy też Opera *holenderska* z r. 1733)[32]. Pojawiają się utwory nawiązujące do konwencji sowizdrzalskiej (np. *Kazanie* […] na pogrzebie ojca *Sowizdrzała przez* W. *Imci Ks. Utrynosa…), mamy* raki (np. Raki o *konfederatach. Raki polskie, to jest wszystko na wspak)* i groteskę polityczną (np. Karnawał cudzoziemski w Polszcze ab anno 1701 ad annum *1705).*

Rozwija się także satyra „poważna", literacka. Z tego bowiem okresu pochodzi, jak się przypuszcza, zarówno utwór Małpa *— człowiek w cnotach obyczaju i kroju…,* jak i zbliżona doń *Fizjognomija życia ludzkiego…* Oba te teksty zamykają linię rozwojową staropolskiego modelu satyry z jej spojrzeniem na społeczeństwo jako hierarchię powinności stanowych i ze spojrzeniem na historię jako proces degeneracji. Taka optyka, mająca swe źródło jeszcze w średniowiecznym feudalizmie, nie powtórzy się już więcej w sposób tak pełny i ostentacyjny.

W latach wojny północnej zachowują także swą aktywność twórczą ci poeci, którzy swe pisarstwo zapoczątkowali jeszcze w wieku poprzednim. Należy do nich Wojciech Stanisław Chróściński (ok. 1665 — po 1722), nobilitowany za zasługi literackie i wojskowe mieszczanin, uczestnik wiktorii wiedeńskiej i późniejszy sekretarz królewski. Przez całe życie pozostawał zresztą gorącym poplecznikiem rodziny Sobieskich. U progu wojny północnej miał już za sobą bogaty dorobek — obok panegiryków na cześć Jana III tłumaczenie Farsalii Lukana (Oliwa 1690) i kompilację mającą być jakby dalszą częścią tego utworu (1693). Dokonał także tłumaczenia *Heroid* Owidiusza *(Rozmowy listowne* powst. ok. 1689, wyd. 1695), które znalazły się na indeksie ksiąg zakazanych. Z gorącą atmosferą „wyścigów do korony" z czasów bezkrólewia związane są dwa inne jego utwory: *Lament strapionej ojczyzny* i *Projekt na mody francuskie.* Sam poeta, jak pamiętamy, był zwolennikiem kandydatury Jakuba Sobieskiego. Otóż w pierwszym dziesięcioleciu XVIII wieku aktywność pisarska Chróścińskiego nie obniża się. Ukazuje się nam w niej zresztą jako wierny uczeń i kontynuator literatury dojrzałego baroku. Tak więc uprawia gatunek zwany „romansem duchownym", zasadzający się na połączeniu biblijnego wątku fabularnego z techniką narracyjną współczesnego romansu, a mający w poprzednim stuleciu takie znane realizacje, jak *Tobiasz wyzwolony* Stanisła-

[32] P. Buchwald-Pelcowa, Satyra czasów saskich, Wrocław1969, s. 190-197.

wa Herakliusza Lubomirskiego, czy też *Judyta* Wacława Potockiego. W 1705 roku (Warszawa) wydaje Chróściński swego Joba *cierpiącego.* Natomiast *Józef do Egiptu od* braci *przedany* i *Aman od Asswerusa…* (jeżeli rzeczywiście jest jego autorem) na druk muszą czekać aż do roku 1745, kiedy romans przeżywa czasy ponownego rozkwitu. Z tego okresu pochodzą także Treny żałobne… (Częstochowa 1709) poświęcone pamięci pierwszej żony. Prezentują one typową dla poprzedniego stulecia lirykę funeralną, w której echa poezji czarnoleskiej (w tym głównie Trenów Kochanowskiego) połączone zostały z charakterystyczną dla baroku dbałością o realizm szczegółu i niezwykłość wysłowienia.

W 1710 roku ukazuje się w Częstochowie (drugie wydanie już w następnym roku) jego Krótki zbiór duchownych zabaw, zawierający formy utrwalone w tradycji siedemnastowiecznej poezji religijnej: „psalmy" pokutne, cykle medytacyjne rozwijające popularne modlitwy (np. *Pacierz z różnych miejsc Pisma* św. *zebrany, a podczas inkursjej szwedzkiej do* Polskiej w roku 1702 *wierszem opisany*), pieśni maryjne, żywoty świętych.

To zapatrzenie na wzorce literackie poprzedniego stulecia, całkowicie zrozumiałe w przypadku Chróścińskiego, wydaje się niemniej typowe także i dla pisarzy, którzy w tym czasie dopiero rozpoczynają swoją działalność twórczą. Przywołajmy tutaj przypomnianą niedawno postać Michała Serwacego Wiśniowieckiego (1680 - 1744)[33], wojewody i hetmana, dowódcy wojsk konfederackich, które rozgromiły oddziały Sapiehów pod Olkiennikami. W późniejszej fazie wojny północnej zwolennik Leszczyńskiego, po dostaniu się do niewoli moskiewskiej więziony w Kijowie, a następnie w Głuchowie, skąd zresztą w nie wyjaśnionych bliżej okolicznościach udało mu się zbiec. Pozostawił po sobie różnorodną twórczość, głównie o charakterze dewocyjnym, między innymi przekład *Medytacji* Pawła Segnerego (*Manna* Warszawa 1722), *Historię ludu Bożego* czy *Żywot iw. Jana Nepomucena.* Z tego też okresu pochodzą jego „psalmy" pokutne, pisane podczas pobytu w niewoli w Głuchowie. Pod anagramatycznym określeniem autora „Machisii secundi civis Lovei" jako Quinque psalmi in *detentione Gluchoviensi compositi* zostały one dołączone do drugiego wydania *Krótkiego zbioru* duchownych *zabaw* wspomnianego przed chwilą Chróścińskiego (Częstochowa 1711). Otóż w „psalmach" tych pokazuje się nam Wiśniowiecki jako wierny kontynuator siedemnastowiecznego modelu elegii pokutnej, przy czym jest on znacznie bardziej tradycyjny na przykład od Lubomirskiego jako autora *Myśli o wieczności.* Najbliższy jest mu chyba wzorzec *Pokuty w kwartanie z jej* umiarkowaniem i pewną nawet racjonalnością w przywdziewaniu na siebie szaty pokutnej[34].

Owo „zauroczenie" wiekiem siedemnastym, typowe dla tego okresu, daje o sobie znać także w licznych reedycjach. Swoistym fenomenem są na przykład wznowienia (a niekiedy dopiero pierwsze druki) utworów Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Wystarczy dokonać wyrywkowego zestawienia:

— Poezje postu *świętego:* 1700, 1702, 1703 dwa różne, 1705 dwa różne, 1715, 1723, 1725, 1731[35]

[33] B. Strzyż-Judkowiak, Z kart literatury zapomnianej, „Ruch Literacki 1984, nry 5-6, s. 395-410.

[34] Proponowane przez Barbarę Strzyż-Judkowiak upatrywanie w „psalmach" Wiśniowieckiego „zalążków programu odrodzenia poezji polskiej" i sugerowanie bliżej nie sprecyzowanych zresztą związków z poetyką klasycystyczną wydaje ml się jednak działaniem zdecydowanie „na wyrost".

[35] Ponieważ w sprawie wydań Poezji postu Świętego wypłynęły pewne nowe ustalenia, podaję dokładniejsze metryczki:

— K. G. Hadziewicz, Dzieło zbawienne, Lwów 1700. Osta- 1754) mylnie „skontaminował" wydanie z 1702 r. z Zabawą chrześcijańską Jabłonowskiego, wydaną we Lwowie w r. 1700 i posiadającą podtytuł: Żywot zbawienny.

— K. G. Hadziewicz, Dzieło zbawienne, Kraków 1702, Schedel (tutaj także utwory Hadziewicza).

— JWJPLLMWK, Ojczysty Apollo, Kraków 1703 (2 wyd. 1705) — nie zachowane.

— Melodia duchowna o Męce Pańskiej. Jezus Nazareński w Męce swej akomodowany, Kraków 1703, Domański (nie zachowane).

— […] Stanisława Lubomirskiego […] Jezus Nazareński w Męce sutej reprezentowany, Toruń 1705, Laurer (2 wyd. 1723).

— S. P. IOXSLMWK, Apollo Duchowny…, bm., 1715 (wydawca Paweł Repelowicz, wydanie bardzo słabe jakościowo, zachowane: Martin, Narodowa Biblioteka Słowacji).

— Siren Sarmatica. Kraków 1725 (2 wyd. 1731). Tuta) przekład łaciński Józefa Jaklińskiego.

— *Adverbia moralia:* 1701, 1716, 1718; przekład polski Antoniego Ch. Łapczyńskiego: 1714, 1737.

— *Rozmowy Artaksesa* i *Ewandra:* 1708, 1718, 1734, 1745.

— *De vanitate consiliorum*: 1700 pięć wydań, 1701, 1702, 1703, 1712, 1718, 1726, 1768; (poza granicami Polski: Tyrnawa 1745, Wiedeń 1776), przekład polski A. Mączyńskiego: 1705, 1739, 1750.

Podobnie rzecz się ma i z innymi utworami „polskiego Salomona". Zauważmy, że szczególne nasilenie wznowień i tłumaczeń przypada na pierwsze trzydziestolecie XVIII wieku. Jeżeli dorzucimy do tego jeszcze różne bezpośrednie pochwały, jak na przykład ta zawarta w kodeksie zebranym przez Andrzeja Chryzostoma Załuskiego (*Epistolarum historico-familiarum* t. 3, Braniewo 1711, ep. 22), to okres ten należy uznać za czas wielkiego pośmiertnego triumfu talentu autora *Ermidy.*

Obok kontynuowania dorobku poprzedniego stulecia pojawiają się już w tym okresie pewne symptomy przemian i rozwoju w piśmiennictwie, choć, trzeba to jasno powiedzieć, nie dotyczą one poezji. Jeszcze w czasie działań wojennych związanych z wojną północną powstają aż trzy traktaty polityczne kreślące program naprawy państwa Jerzego Dzieduszyckiego: *Traktat o elekcji królów* polskich (powst. 1707 r.), Stanisława Szczuki: Eclipsis *Poloniae* orbi publico *demonstrata* (1709 r.) i Stanisława Dunin Karwickiego: *De ordinanda* Republica (powst. po 1703 r. zgłoszony na Walnej Radzie Warszawskiej 1710 r.). Szczególnie te dwa ostatnie dzieła są przez dzisiejszych historyków oceniane wysoko. Proponują one reformy mające na celu usprawnienie w kierunku pragmatycznym istniejącego systemu zarządzania państwem.

Szczuka, obok posunięć ekonomicznych, umożliwiających wyjście z kryzysu, proponuje szeroko pojęty program edukacji obywatelskiej i politycznej szlachty, mający ją uniezależnić od przetargów frakcyjnych magnaterii. Dunin Karwicki proponuje uracjonalnienie funkcjonowania systemu parlamentarnego (np. określenie listy obywateli uprawnionych do udziału w sejmikach, ograniczenie zasady jednomyślności itp.) oraz reformę w siłach zbrojnych.

Trzeba też przypomnieć, że w 1710 roku wznawia swą działalność teatr królewski w Warszawie. Z okazji walnej Rady Warszawskiej zostaje sprowadzony zespół komedii francuskiej du Rochera. W następnych latach pojawia się trupa włoska komedii *dell'arte* Tomasza Ristori (1715-1718). W 1713 roku powstaje plenerowy teatr w Ogrodzie Saskim[36], co do poezji natomiast, to jakieś bardziej zauważalne symptomy ożywienia i zmian świadczących o stopniowym uwalnianiu się od przemożnego wpływu tradycji poprzedniego stulecia, to wszystko zanotować możemy dopiero w połowie lat dwudziestych.

Ograniczone i kompromisowe reformy sejmu niemego zapoczątkowały okres stabilizacji politycznej kraju, a także powolny proces odbudowy ekonomicznej. Jak wskazują obecnie historycy, nie była to tylko odbudowa, ale także próba skierowania gospodarki na tory merkantylizmu ze szczególnym uprzywilejowaniem produkcji górniczo-przemysłowej i handlu[37]. Prowadzi się poszukiwania górnicze w Tatrach, rozbudowuje żupy solne i wznawia eksport soli, podejmuje się próby uruchomienia kopalń olkuskich oraz regulacji Wisły i Sanu w celu ułatwienia spływu towarów do Gdańska. Najwybitniejszy ekonomista tych czasów, podskarbi wielki koronny Jan Jerzy Przebendowski pracuje nad wznowieniem stosunków handlowych z sąsiadami (np. korzystny układ celny z Habsburgami w 1727 r.). Poczynaniom królewskim towarzyszą także niektórzy magnaci. Biskup krakowski Konstanty Felicjan Szaniawski wznawia na terenie zagłębia staropolskiego produkcję hutniczą, hetmanowa Elżbieta Sieniawska (najwybitniejsza indywidualność kobieca tych czasów, także jako mecenas sztuki) prowadzi w swych dobrach wydobycie rud, zwłaszcza galmanu. Nie bez znaczenia jest także, niewielka co

Powyższe informacje uzyskałem od dra Adama Karpińskiego. badającego obecnie ten problem. Cykl znany także z siedemnastowiecznych rękopisów, np. BUW sygn. 81, Bibl. Kórn. sygn. 984.

[36] K. Wierzbicka-Michalska. op. cit., s. 23.

[37] J. Gierowski, op. cit. s. 27 - 28.

prawda, migracja rzemieślników, górników i manufakturzystów saskich na tereny Polski.

W tym samym czasie daje się zaobserwować proces stopniowego ożywienia życia kulturalnego i naukowego ówczesnej Rzeczypospolitej, w którym to procesie rozwój ówczesnej poezji zajmuje pozycję bynajmniej niepoślednią. A co dla nas najważniejsze, w tej ostatniej dziedzinie zarysowuje się już wewnętrzne zróżnicowanie i różnorodność pojawiających się zjawisk literackich.

Jedną z ważniejszych postaci tego okresu jest Jan Stanisław Jabłonowski (1669--1731), wojewoda ruski, dzierżyciel największych królewszczyzn w Koronie, wuj Stanisława Leszczyńskiego i kanclerz na jego dworze. Jego żoną była Joanna markiza de Béthune (siostrzenica Marii Kazimiery), a dwór Jabłonowskich, jak się wydaje, był ważnym w tym czasie ośrodkiem kulturalnym propagującym wzorce francuskie. Właśnie na tym tle uderza swoisty konserwatyzm poczynań literackich wojewody ruskiego, zupełnie nie przypominający jego postawy zajętej w „młodzieńczej" *Zabawie chrześcijańskiej.*

Szczególnie znamienna jest pod tym względem *Historia Telemaka* (Sandomierz 1726), będąca przeróbką słynnego romansu edukacyjnego Franciszka Fénelona. Swoją „kontynuację *Odysei*" pisał Fénelon w okresie, gdy moderniści (podczas sporu „nowożytników" ze „starożytnikami") przypuścili frontalny atak na poezję, oskarżając ją o to, że formalnymi rygorami rymu i wersyfikacji więzi jasność myśli i zaciemnia sens idei. Stworzył więc Fénelon nową formułę prozy poetyckiej, a dokonując aluzyjnego potępienia zaborczej polityki Ludwika XIV w swoim utworze, przyczynił się do kształtowania charakterystycznej dla myśli oświeceniowej idei powszechnego pokoju. Zupełnie inne cele postawił sobie Jan Stanisław Jabłonowski. We wstępie, którym poprzedził swoją Historię Telemaka, pisze o prawdzie ukrytej pod szatą fabuły mitu, prawdzie ponadczasowej, zawierającej uniwersalny wykład etyki: nawiązuje więc tym samym jawnie do metody alegorezy, wypracowanej przez teoretyków potrydenckiej przemiany kulturowej, u nas głównie przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego jako autora Dii gentium. Co więcej, prozę poetycką Fénelona zamienił na regularny wiersz, kontynuując tym samym tradycję romansową Wacława Potockiego.

Podobnie rzecz się przedstawia z jego *Ezopem nowym* polskim… (Lipsk 1731), zawierającym obok żywota Ezopa „sto i oko" (101) bajek przerabianych z różnych źródeł, w tym głównie z La Fontaine'a. Swój zbiór pisał jeszcze Jabłonowski w więzieniu w Königsteinie, gdzie przebywał w latach 1711 -1716, osadzony przez Augusta II. Spędził tam czas pracowicie, bo obok *Ezopa…* dokonał przekładu Traktatu *o Niepokalanym Poczęciu* Justyniana Wincentego Antysta (Braniewo 1722) oraz tomu przysłów włoskich, do których „przyczynił" przysłowia rodzime. Ta ostatnia praca pozostaje w bezpośrednim związku z *Ezopem…, gdyż w* swoich bajkach Jabłonowski niejednokrotnie naukę moralną wspiera znanym przysłowiem. Konserwatyzm Jabłonowskiego, który „idzie jakby dawnymi śladami Biernata z Lublina", jest jeszcze bardziej widoczny w konfrontacji z wcześniejszym zbiorkiem Krzysztofa Niemirycza[38]. Fabuła bajki, często wtopiona w rodzime realia, stanowi dla niego bowiem egzemplum ilustrujące tezy etyki chrześcijańskiej. I znów w przedmowie postawa ta jest uzasadniona wywodem o „bajce" jako o ponadczasowym „archetypie", relikcie pierwotnej kultury i pierwotnego myślenia. Trudno zatem twórczość Jabłonowskiego uznać tylko za prostą „kontynuację" jak w przypadku Wiśniowieckiego czy Chróścińskiego. Mamy tu przecież do czynienia ze świadomym, podbudowanym teoretycznie wyborem. Jest to zatem objaw programowego, konserwatywnego historyzmu, nie jedyny i nie ostatni zresztą w literaturze i kulturze XVIII wieku.

Przypomnijmy jeszcze, że jest Jabłonowski także autorem słynnej broszury politycznej Skrupuł bez skrupułu *albo oświecenie grzechów narodowi naszemu…* (Lwów 1730), obnażającej rzeczywiste nierówności i antagonizmy pomiędzy

[38] P. Buchwald-Pclcowa, „Stare- i „nowe- w czasach saskich, w: Problemy literatury staropolskiej, S. 3, Wrocław 1978. s. 106 - 109.

szlachtą a magnaterię. Wraz z *Głosem wolnym wolność ubezpieczającym* (prawdopodobnie jednak Mateusza Białłozora. adaptowanym przez Leszczyńskiego jako program wyborczy) i z wczesnym utworem Konarskiego. *Rozmowa pewnego ziemianina z sąsiadem roku 1733* stanowi ona drugi już rzut literatury politycznej w tym

Obok tej orientacji konserwatywnej pojawia się także pierwsze pokolenie „poetów eksperymentujących". Należą doń Piotr Franciszek Alojzy Loski. Karol Mikołaj Juniewicz i Hieronim Falęcki. „Poeci eksperymentujący" w swoich poszukiwaniach twórczych wypracowali między innymi nowy model poezji, zasadzający się na przyjęciu swoistej skrajności w programowaniu relacji pomiędzy twórcą a odbiorcą utworu. Ich poezję charakteryzuje nie spotykana wcześniej „nachalność", wręcz „agresywność" w stosunku do czytelnika. Za pomocą mechanizmów poetyckiej iluzji pragnęli niepodzielnie władać i dowolnie manipulować światem jego wyobraźni. Dla nurtu tego, który rychło stanie się dominujący, najbardziej dynamiczny i ekspansywny w linii rozwojowej poezji późnego baroku, przyjęliśmy w niniejszej pracy miano „poezji emocji" i nieco bliżej zostanie on scharakteryzowany w następnym rozdziale. Tutaj ograniczymy się natomiast do stwierdzenia, że jeżeli chodzi o pierwsze pokolenie „poetów eksperymentujących", to ich cele i ambicje były na razie skromniejsze — skupili swą uwagę przede wszystkim na wypracowaniu metod „łamania" oczekiwanej bariery obojętności ze strony potencjalnego czytelnika. Robili to zresztą na różne sposoby.

Piotr Franciszek Alojzy Łoski (ok. 1661 -1728), średniozamożny szlachcic, którego życie upłynęło na pełnieniu kolejnych urzędów ziemskich, wydał w 1724 roku w Warszawie poemat *Dźwięk na wdzięk Opatrzności Boskiej.* Począwszy od drugiego wydania (1727 r.) dołączone doń zostały jego mowy sejmowe: *Glosy oratorskie,* oraz tom epigramatów Lutnia *rozstrojona*. Jeżeli chodzi o ten ostatni utwór, to wbrew intencjom „mówiącego" tytułu (nawiązującego do utrwalonego symbolu sztuki poetyckiej) jest on dość tradycyjny: zarówno sam model epigramatu, jak i przyjęte wzorce (Owen) wydają się kontynuacją *Niepróżnującego próżnowania* Wespazjana Kochowskiego. Natomiast pewnym novum jest sam poemat. Postanowił bowiem Loski prowokować i bulwersować swego czytelnika od samego początku, to znaczy od karty tytułowej: Dźwięk na wdzięk Opatrzności *Boskiej przez głosy […] i ja author. Nic…* Konsternacja jest jeszcze większa po odwróceniu tejże karty tytułowej, gdyż swój wiersz Do *czytelnika* rozpoczyna poeta słowami: „Nic do Ciebie nie piszę, boś nic jako i ja". Dopiero po dobrej chwili orientujemy się, że rozwija tu Loski jeden z obiegowych motywów „vanitas", mówiący o nicości życia ludzkiego. Ta gra z czytelnikiem kontynuowana jest wewnątrz poematu. Poeta ściga współdźwięczności, tworzy kalambury właśnie tam, gdzie się ich najmniej spodziewamy. Rozbudowuje poszczególne koncepty do tak monstrualnych rozmiarów, że „pożerają" one całe połacie tekstu, a my zaczynamy się po prostu gubić. Dodatkowo całość zamyka w wymyślną kompozycję: kolejne „glosy" (nie wiadomo zresztą czyje) mówią o pierwszej, drugiej i trzeciej osobie Trójcy św., o Matce Boskiej, o chórach anielskich, o „elektoracie Patriarchów i Proroków", o „kompucie wojska Św. Męczenników", o „senacie Apostołów i Ewangelistów" etc.

Podobny charakter mają zabiegi drugiego z tej grupy pisarza, Hieronima Fałęckiego. Ten żyjący w pierwszej połowie XVIII wieku karmelita bosy, kaznodzieja ordynariusz krakowski, jest twórcą kilku dziełek dewocyjnych (np. *Pańskie życie. Pańska śmierć, Pańska w* niebie *korona,* Lublin 1729), z których jedno: *Wojsko serdecznych noworekrutowanych na większą* chwałę *Boską afektów* (Poczajów 1739) zdobyło mu sławę, głównie dzięki licznym wznowieniom jak i żartobliwej wzmiance w Monachomachii. Jest *Wojsko…,* formalnie rzecz biorąc, hybrydą łączącą prozę litanijną o wysokim stopniu uporządkowania rytmicznego z regularnym wierszem i anegdotą[39]. Metody i cele, jakie sobie stawia karmelita bosy, przypominają

[39] Pisarz ten występuje często w opisach historycznoliterackich i bibliograficznych Jako Hilarion Falęcki. co Jest kontaminacją imienia zakonnego i prawdziwego nazwiska. Jak podaje Wanat: Ojciec Hilarion od N. Sakramentu nazywał się w rzeczywistości Hieronim Falęcki. Por. B. J. Wanat. Zakon Karmelitów Bosych w Police. Kraków 1878. s. 455.

Łoskiego, przy czym główny ciężar zadania zaszokowania i przykucia uwagi czytelnika zostaje tu przesunięty na środki graficzne. Dba także Fałęcki i o niezwykłość obrazowania, „karkołomne" kalambury, jak i o wymyślność zabiegów kompozycyjnych.

Jednak pisarzem tej grupy o najwyższym stopniu teoretycznej samoświadomości celowości podjętych zabiegów jest inny duchowny żyjący w pierwszej połowie XVIII wieku, sekretarz prowincji polskiej zgromadzenia paulinów, Karol Mikołaj Juniewicz. Pisał różnego rodzaju utwory okolicznościowe (w tym nawet epitalamium: Dziewosłąb *na ślub Zofii Sieniawskiej i księcia Augusta* i *Aleksandra Czartoryskiego* Częstochowa 1731), do historii literatury przeszedł jednak przede wszystkim jako autor poematu: Refleksje duchowne na *mądry króla Salomona o doczesności światowej sentyment* (Częstochowa 1731). Napisał go Juniewicz specjalnym przez siebie stworzonym stylem „jowialnej" perswazji, przeznaczonym do pobudzenia „leniwców". Ów „nowo inwentowany styl", jak go określał, zasadzał się na połączeniu „krótkiego rytmu" (pięciozgłoskowca) z dosadnym, karykaturalnym obrazowaniem i z gawędziarskim „poklepywaniem" czytelnika „po ramieniu".

Trzeba także dodać, że wspomniane tu wyżej zjawiska wyrosły w ogólnym klimacie rozkwitu poezji dewocyjnej, bujnie rozwijającej się właściwie przez cały wiek XVIII, jednak chyba w tej fazie osiągającej najwyższy stopień pod względem ilościowym. W wielu wypadkach jest to zresztą literatura tradycyjna. Wznawia się na przykład zarówno *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* Klemensa Bolesławiusza (1726, 1740, 1750, 1770, 1779), jak i „importowaną" poezję jezuicką: Jakuba Baldego, Mateusza Radera, Jana Manniego, Jana Niesiusa. Wydawane są zarówno całe jakby „antologie" (np. *Poeta chrzeicijańsko-katolik…,* Lublin 1739), jak i jednokartkowe druczki ulotne (np. *Pamiętaj człowiecze, jak żyjesz na świecie. Jest zdrada na świecie*). Twórczość pierwszego pokolenia „poetów eksperymentujących", boskiego, Juniewicza i Fałęckiego, przynależy niewątpliwie do tego szerokiego nurtu poezji dewocyjnej tych czasów, stanowi jednak w jego obrębie zjawisko do pewnego stopnia autonomiczne, świadczące o poszukiwaniu nowych rozwiązań.

W równym stopniu jak poezja rozwijały się także w tym czasie i inne działy piśmiennictwa religijnego. Szczególnie popularną formą stało się np. kazanie, często w wysokim stopniu nasycone elementem beletrystycznym i anegdotycznym, a także chętnie popisujące się erudycją z zakresu „ciekawostek" historycznych, geograficznych i przyrodniczych. Celował w tej formie Franciszek Kowalicki, jezuita i głośny swego czasu kaznodzieja, autor kilku zbiorków: *Post stary polski* (Sandomierz 1718), *Kaznodzieja odświętny* (Sandomierz 1725), Katedra *kaznodzieje niedzielnego* (Sandomierz 1725) czy też *Pustynia w raj delicji duchownych zamieniona* (Sandomierz 1730). Powstawały nawet zbiory maksym moralistyczno-religijnych (np. *Gemma latinae* Ignacego Zawadzkiego 1728 r.). Na cały ten nurt piśmiennictwa religijnego (w ogromnej większości tworzonego przez duchownych) patrzy się zazwyczaj niechętnie. Ma on stanowić dowód, że czasy saskie to epoka „ciemnych mnichów", dodatkowo o tyle jeszcze „szkodliwych", że parających się literaturą. Z kolei ciemnota duchowieństwa miałaby być wynikiem ostatecznego zwycięstwa kontrreformacji — po usunięciu konkurentów kler jakoby zatonął w gnuśności i lenistwie.

Sytuacja była chyba jednak bardziej złożona. Jest faktem bezsprzecznym, że okres ten to czasy ostatecznego triumfu kontrreformacji. Po zniszczeniach wojny północnej zakazano protestantom restauracji uszkodzonych zborów i budowy nowych. Konstytucja sejmu z 1733 roku pozbawiła ich podstawowych praw politycznych (w tym kandydowania na posłów). Po głośnym tumulcie w Toruniu z 1724 r. (sprowokowani ponoć protestanci zdemolowali kolegium jezuickie) posypały się wyroki śmierci, a państwa ościenne, Prusy i Rosja, szykowały nawet interwencję w obronie uciśnionych dysydentów. Z drugiej strony jednak, jak wskazują dzisiaj historycy, jednocześnie w tym samym czasie dają się zaobserwować pewne pozytywne zmiany wśród samego kleru. Tak na przykład dopiero w pierwszej po-

łowie XVIII wieku zostały zrealizowane wytyczne soboru trydenckiego, dotyczące reformy wewnętrznej Kościoła. W wyniku tego upowszechnia się wówczas instytucja seminariów przygotowujących kler parafialny, rozbudowana zostaje sieć szkół i kolegiów wewnątrzklasztornych, usprawnia się samą strukturę administracyjną Kościoła, a cały teren Rzeczypospolitej zostaje objęty systematyczną akcją misji ludowych. Andrzej Chryzostom Załuski (pierwszy z mecenasów tego rodu) „zapoczątkowuje" swoją osobą nowy model biskupa, sprawnego administratora, człowieka światłego i uczonego. Gromadzone przez niego źródła i akta państwowe (*Epistolarum historico-familiarum,* t. 1-3, Braniewo 1709 - 1711, t. 4 Wrocław 1761) miały posłużyć potomności jako przestroga i pouczenie. W jego ślady pójdą inni, biskupi krakowscy Kazimierz Łubieński i Konstanty Szaniawski. a także prymas Teodor Potocki. Zainicjowali oni przemiany w życiu kościelnym[40]. W niektórych środowiskach zakonnych, głównie u jezuitów, występują wyraźne oznaki ożywienia, a nawet reformy w życiu intelektualnym i naukowym, o czym jeszcze za chwilę.

Także nie całkiem jednoznacznie rysuje się kierunek, jaki ówczesne władze kościelne chciały nadać życiu duchowemu. Nie była to na pewno chęć popularyzacji ideałów religijnych za wszelką cenę. Zrobiono co prawda ustępstwo względem twórczości kolędowej; początkowo spisywana półoficjalnie w klasztorach (np. zbiory benedyktynek w Staniątkach. rękopis Anny Kiernickiej czy też tzw. Kantyczka Chybińskiego) od roku 1721 zaczęła ukazywać się oficjalnie w druku, w kolejnych krakowskich wydaniach *Kancjonału pieśni* nabożnych. Z drugiej jednak strony zakaz z 1738 roku usuwał popularne jasełka z obrębu murów kościelnych, mimo ich niezwykłej popularności.

Jako przykład innej orientacji poetyckiej pojawiającej się w tym okresie warto przypomnieć wczesną twórczość Adama Kępskiego (urodzonego w pierwszym dziesięcioleciu XVIII wieku, zmarłego w latach sześćdziesiątych), sekretarza i długoletniego doradcy marszałka Franciszka Bielińskiego. Kępski jest bardziej znany ze swego późnego poematu: *Myśli o Bogu* i człowieku (Warszawa 1756), utworu zresztą dość dziwnego, bo łączącego wanitatywną tezę potrzeby ucieczki od świata i szukania celu w życiu pośmiertnym z pewnymi już elementami myśli oświeceniowej na temat skażenia „stanu natury" i ze względną prostotą i jasnością samego wykładu. Dla nas jednak bardziej interesujący jest jego wczesny etap twórczości z okresu, gdy był jeszcze uczniem Szkół Nowodworskich w Krakowie. Debiutował prawdopodobnie w 1721 roku łacińskim czterowierszem dołączonym do sztuki F. Mitulskiego *Imago salutu humanae.* Z lat dwudziestych pochodzi także jego zbiór wierszy polskich, prób poetyckich sięgających między innymi do tradycji sowizdrzalskiej i ludowej (Rkps Bibl. Czart, sygn. 783). W tym czasie zapewne zaczął też autor *Myśli o Bogu* i człowieku świadomie zbierać i zapisywać teksty folklorystyczne, głównie chłopskie przyśpiewki erotyczne, w efekcie czego powstały dwa zbiorki: *Pieśni* wiejskie i *Pieśni mazowieckie*[41]*.* W pierwszym z nich jako pozycja nr 9 został zamieszczony utwór *Haec compositionis G[enerosi] Adami J[oannis] M[ichaelis] Kępski,* będący udaną parodią ludowej pieśni obrzędowej. Równolegle z nim poszukiwali i zapisywali teksty folklorystyczne także poeci-duchowni, co w bliski sposób wiązało się z prowadzoną przez nich pracą misyjną wśród ludu. Skutki tych działań zaowocują jednak głównie w następnej fazie rozwoju poezji.

Wyraźne ożywienie, jakie w latach dwudziestych i trzydziestych XVIII wieku objęło ówczesną poezję, dało o sobie znać także w dziedzinie czasopiśmiennictwa. Po kilkudziesięcioletniej przerwie od jednorocznej efemerydy „Merkuriusza Polskiego Ordynaryjne- go" (1661 r.) oraz trzech numerów czasopismo „Mercurius Polonicus" z 1698 roku, Jan Dawid Cenkier w okresie 1718-1727 wydaje w Prusach Książęcych „Pocztę Królewiecką". Od 1729 roku pijarzy warszawscy drukują „Nowiny polskie", przemianowane później na „Kurier Polski", przejęty z czasem

[40] J. Gierowski, op. cit, s. 35

[41] Oba zbiorki Kępskiego przetrwały w odpisach jego przyjaciela. Jacka Ogrodzkiego, z 1730 i 1731 roku (rkps. Bibl. Czart, sygn. 783). Wydal je Czesław Hernas w antologii dołączonej do pracy: W kalinowym lesie, Warszawa 1965, t. 2.

przez jezuitów. W latach 1718 - 1719 pojawia się także pierwsze u nas czasopismo uczone. Jest to „Polnische Bibliothek" wydawane w Gdańsku przez Gotfryda Lengnischa, późniejszego guwernera króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, twórcę nowoczesnej krytyki historycznej (De Polonorum maioribus, Gdańsk 1732), pierwszego, który w nauce polskiej zastosował rozdział pomiędzy prawami boskimi a prawami natury. Dodać bowiem trzeba, że Gdańsk i Toruń, począwszy od lat dwudziestych XVIII wieku, stały się enklawami kultury wczesnooświeceniowej w obrębie Rzeczypospolitej. Wokół gimnazjów akademickich w tych miastach, w których wykładają absolwenci Halle, Jeny i Strassburga, wychowani na filozofii i nauce „recentorium" (głównie eklektycznego Wolffa), tworzą się środowiska uczonych, powstają towarzystwa naukowe, modne wtedy gabinety historii naturalnej, powiększają się księgozbiory. Mieszczanie z Prus, zatrudnieni często jako guwernerzy na dworach magnackich, przenoszą te nowe idee w głąb kraju.

Podobną rolę pełni także w tym okresie kolonia polska w Dreźnie i Lipsku. Jej wybitnym przedstawicielem był Michał Abraham Troc. Jego Bibliotheca *Polono-poetica* jest pierwszą u nas inicjatywą odrodzenia wielkiej literatury świeckiej (oczywiście jeżeli bardziej kierujemy się zamiarami Troca wyłożonymi np. w przedmowie do t. 1 niż rzeczywistą realizacją[42]) i jako taka poprzedza edycję Józefa Andrzeja Załuskiego Zebrania *rytmów przez wierszopisów żyjących* lub *naszego wieku zeszłych — pisanych* z lat pięćdziesiątych. Skoro już mowa o Załuskim, to stworzony przez niego i wyłożony w *Programma* litterarium (Warszawa 1732[43]) długofalowy program: zbierania, opracowywania i wydawania źródeł literackich i historycznych oraz założenia narodowego księgozbioru, jest zazwyczaj uważany za początek nurtu wczesnooświeceniowego na centralnych terenach ówczesnej Rzeczypospolitej. Nawiasem mówiąc, napisał Załuski swą broszurę typowym dla baroku stylem polsko-łacińskim i „błysnął" w niej całkowitą nieznajomością przyjętych wówczas w Europie Zachodniej zasad gromadzenia i klasyfikowania wielkich księgozbiorów.

Fakt, iż poezja późnego baroku, jak i cała literatura i kultura tej formacji, począwszy od lat dwudziestych XVIII wieku rozwijała się w sytuacji coraz silniejszej konkurencji ze strony nurtu wczesnooświeceniowego, nie mógł pozostać i nie pozostał obojętny dla jej dalszej ewolucji. Będziemy mieli możliwość nie raz się o tym jeszcze przekonać. Zresztą byt może odpowiedzią na zjawiska wczesnooświeceniowe było wyraźne ożywienie, a nawet reforma, jaka nastąpiła w środowisku naukowym ówczesnych jezuitów. Zadziałał tu chyba jednak wzór ich francuskich konfratrów z kręgu Collège Louis Le Grand w Paryżu. Zmiany dotyczyły na przykład sceny szkolnej. Poetyka Juwencjusza, zastępując stopniowo Pontanusa i Donatusa, zalecała oparcie widowisk na wzorze klasycystycznym. Twórcy odnowionej dramaturgii jezuickiej, wykładowcy Collège Louis Le Grand, Gabriel Le Jay, Charles Porée i Jean-Antoine Du Cerceau, sięgnęli więc do wzorca molierowskiego. Przykład ten, jak się wydaje, oddziałał na sceny jezuickie w całej Europie. I tak w komedii Antoniego Rychtera (wykładowcy kolegium kaliskiego) z 1719/1920 r. o symulancie Opimusie (Periculum opum *amittendorum valetudini pereunti proficuum remedium*) dopatrzono się wpływu utworu Moliera *Chory* z *urojenia.* Z kolei sztuka o sknerze Udalriku, wystawiona w Kaliszu w 1722 roku, autorstwa Wojciecha Bystrzonowskiego (znanego skądinąd jako autora wyśmiewanego wielokrotnie poradnika *Polak sensat w liście...* Lublin 1730) inspirowana była prawdopodobnie Molierowskim *Skąpcem*[44].

Idąc za francuskim wzorcem, jezuici polscy zaczęli także wprowadzać stopniowo nowe podręczniki. Wydali na przykład tłumaczony z francuskiego nowy podręcznik mitologii Gautruche'a *Historia poetica ad faciliorem poetarum et vete-*

[42] Rzecz bowiem zakończyła się na dwóch tomach, z których pierwszy (Lipsk 1728) zawierał Argenidę Wacława Potockiego. a drugi (Lipsk 1731) Czopa... Jana Stanisława Jabłonowskiego. Por. też P. Buchwald-Pelcowa, op. cit. s. 87- 102.

[43] Pierwsze zarysy tego programu wyłożył jut J. A. Załuski w 1728 roku w lipskim czasopiśmie „Neue Zeitungen von gelehrten Sachen".

[44] K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 56 - 58.

rum auctarum intelligentiam (Kalisz 1722). Książka ta zrywała z metodą alegorezy w interpretacji mitów, tłumacząc je historycznie, jako upoetyzowane i zniekształcone echa rzeczywistych wydarzeń i osób[45]. Wprowadzony w tym czasie podręcznik historii powszechnej Musantiusa uczył z kolei pojęcia ciągłości i rozwoju w dziejach nauki, literatury i sztuki. Z tego kręgu wywodzą się także najwybitniejsze dzieła heraldyczno-encyklopedyczne tych czasów, Adama Naramowskiego dotyczące wszystkich biskupów katolickich: Facies rerum *Sarmaticarum* (cz. 1 Wilno 1724, cz. 2, Wilno 1726) oraz Kaspra Niesieckiego dotyczące rodów szlacheckich: Korona polska (t. 1 - 4, Kraków 1728 - 1743).

Działali także w środowisku jezuickim naukowcy przyrodnicy. Należał do nich między innymi Gabriel Rzączyński. Zostawił po sobie co prawda dzieło tradycyjne: *Historia naturalis curiosa Regni Poloniae…* (Braniewo 1721), alfabetyczne wyliczenie zjawisk przyrodniczych (co wynikło w dużej mierze z całkowitego braku aparatury laboratoryjnej), miał jednak, jak się ostatnio podkreśla, nowożytną świadomość konieczności eksperymentu w nauce[46]. Podobnie rzecz się przedstawia i z Władysławem Aleksandrem Łubieńskim, autorem obszernego zarysu geografii: *Świat we wszystkich swoich częściach większych* i *mniejszych* (Wrocław 1740). Trudno by się w tej reformie jezuickiej lat dwudziestych dopatrzyć jakichś elementów jawnie zapowiadających oświecenie. Być może zresztą dlatego była ona często lekceważona lub niedostrzegana w literaturze naukowej[47]. Opierała się bowiem na konserwatywnym — wywodzącym się jeszcze ze szkoły humanistycznej — modelu naukowości, z jego szacunkiem dla słowa pisanego, preferującego etykę, historię, prawoznawstwo, poezję i wymowę, natomiast nauki przyrodnicze traktującego jako mało przydatne ze społecznego punktu widzenia. Przypomnijmy także, że była to pierwsza reforma szkolnictwa w XVIII wieku. Po niej przyszły kolejno następne: teatynów z lat trzydziestych, pijarów z lat czterdziestych (ta ma właśnie charakter wczesno- oświeceniowy) oraz, druga już w tym wieku, jezuitów w latach pięćdziesiątych. Zmiany dają się zaobserwować także i na poziomie szkolnictwa elementarnego. Pierwsza połowa XVIII wieku przynosi względną poprawę w tej dziedzinie. Jak wykazują nowsze badania historyków, osiągnęło ono najniższy poziom w drugiej połowie XVII wieku, po czym nastąpił proces powolnego odrabiania strat, choć i tak np. pod względem ilości szkół parafialnych nie zdołano powrócić do stanu z okresu przełomu renesansu i baroku[48]

Wróćmy jednak do literatury. W latach dwudziestych i trzydziestych następuje wyraźne ożywienie w dziedzinie emblematyki — powstają pierwsze w tym wieku wartościowe cykle, nie osiągające zbiorów Fredry, Lubomirskiego i Zbigniewa Morsztyna. Wymienić tu należy przede wszystkim dorobek jezuity Karola Piotra Sawickiego, autora kilku utworów heraldyczno-emblematycznych i emblematycznych. Jego autorstwa jest *Krzywda bez szkody, to jest […] herbowna Podkowa* (1726), dedykowana Mateuszowi S. Rzewuskiemu i będąca przykładem emblematycznej interpretacji heraldyki, *Prawdziwe zwierciadło niewinności (…) Alojzego Gonzagi* (1726), a być może także popularny cykl maryjny *Symbola immaculatam Virginem declarantia*[49]*.* Sawicki (podobnie jak wcześniej Sebastian J. Piskorski we *Flores vitae B. Salomeae virginis…* 1691 r.) dąży do rozbudowy struktury emblematu. Ma on u niego następującą postać: u góry wiersz polski, w środku rycina z lemmą, na dole wiersz łaciński.

Ciekawym zbiorem heraldyczno-emblematycznym z tego okresu (powst. ok. 1725 r.) jest rękopiśmienny cykl poświęcony Marii Leszczyńskiej *A la Reine. Em-*

[45] T. Bieńkowski, Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450-1750), Wrocław 1976, s. 152.

[46] T. Bieńkowski, Kultura naukowa w Polsce w 1 pot. XVIII wieku, w: Sztuka 1 poł. XVIII wieku, jw., s. 40-41.

[47] Częstym błędem popełnianym w badaniach nad kulturą czasów saskich było utożsamienie kategorii „nowości" jedynie ze zjawiskami nurtu wczesnooświeceniowego. Niedopuszczalne jest oczywiście jego lekceważenie, tym bardziej że w peri utworzył następną epokę. Niemniej jednak jego nadmierne eksponowanie prowadzi z kolei do błędu metodologicznego, polegającego na patrzeniu na daną epokę w kulturze przez pryzmat późniejszej, po niej następującej.

[48] Mowa tu przede wszystkim o badaniach przeprowadzonych przez Stanisława Lilaka.

[49] J. Pelc, op. cit., s. 237, 244 - 245.

blemes et Devises sur son mariage, którego ryciny mają już charakter rokokowy[50]. Również rękopiśmienny, z własnoręcznie wykonanymi ilustracjami, jest *Ogród Hesperyjski* (powst. 1727) Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego, dedykowany Elżbiecie Sieniawskiej zbiór wierszy, będący czymś w rodzaju zarysu dziejów cywilizacji ludzkiej. Jednak najwybitniejszym i najsławniejszym utworem Rubinkowskiego. poczmistrza, a później burgrabiego toruńskiego, propagatora kultury sarmackiej i fundatora licznych dzieł sztuki w tym mieście, jest jego *Janina…* (Poznań 1739 r.), opiewająca życie i sukcesy militarne Jana III Sobieskiego. Utwór stanowi ciekawe połączenie apologetyczno-moralizatorskiego dzieła historycznego i nawiązującego do konwencji hagiograficznej pisanego prozą panegiryku z pewnymi elementami epiki heroicznej. W tok opowieści o Sobieskim wprowadza Rubinkowski liczne dygresje, bezpośrednie przemowy postaci historycznych, a całość urozmaica sztychami.

Interesującym utworem na tle tradycji gatunkowej jest także napisane potoczystym trzynastozgłoskowcem przy dość oszczędnej stylistyce *Poselstwo wielkie […] Stanisława Chomentowskiego […] do Achmeta IV…* Franciszka Gościeckiego (Lwów 1732). W odróżnieniu od innych diariuszy poselstw (prozaicznych i wierszowanych) obok opisu oficjalnych czynności dyplomatycznych sporo tu barwnych opisów, podpatrzonych scenek obyczajowych i osobistych refleksji.

Na tle owych pierwszych osiągnięć ówczesnej poezji, a także rozkwitu publicystyki politycznej, jeszcze bardziej widoczna jest stagnacja w innych działach piśmiennictwa. Niewiele się dzieje na przykład w dziedzinie romansu. Poza wspomnianą już Historią Tele*maka* Jabłonowskiego z ciekawszych rzeczy możemy jedynie odnotować przekład *Artamena* Madame de Scudéry, dokonany przez Marię Beatę Zawiszankę (córkę znanego pamiętnikarze Krzysztofa Zawiszy) pt. *Historia książęcia Artamena* (Warszawa 1719). Wspomnieć także można o prozaicznym przekładzie Stanisława Działyńskiego utworu Préchaca Le *beau Polonais,* wydanym w Toruniu w 1722 r. jako *Kawaler polski z francuskiego przetłumaczony…* Otwiera on całą serię przekładów tego utworu w XVIII wieku zarówno prozą, jak i wierszem. Ową niezwykłą wręcz karierę tej bzdurnej w gruncie rzeczy opowiastki Préchaca wytłumaczyć można jedynie względami „patriotycznymi": jednym z głównych bohaterów jest tu bowiem niby-Polak, Walewski.

Obok pewnych zmian na szkolnej scenie jezuickiej i działalności teatru królewskiego trwa bezruch na scenach magnackich. Jedyna wiadomość z tego okresu dotyczy Teodora Lubomirskiego (syna Stanisława Herakliusza), który w swej krakowskiej siedzibie w latach 1725 - 1727 podejmował włoskich śpiewaków wykonujących repertuar operowy. Kraków w ogóle spełniał w dużej mierze funkcję centrum życia artystycznego kraju, tym bardziej że tu właśnie działał najwybitniejszy artysta tych czasów, architekt, wychowanek rzymskiej Akademii św. Łukasza, Kasper Bażanka. Twórca kościoła Norbertanek w Ibramowicach (od 1711 r.), Pijarów (1714 - 1727) i Misjonarzy (1719 - 1728) w Krakowie, nagrobków Branickich i Brzechffów w kościele św. Piotra i Pawła w tym mieście. Sztuka Bażanki była w pewien sposób na naszym gruncie nowatorska, szczególnie zaś stosowana przez niego zasada „łamania" architektury za pomocą fresku (sklepienie kościoła w Ibramowicach) czy też posługiwania się lustrami w celu uzyskania dwukrotnego oświetlenia (kościół Misjonarzy). Tak naprawdę była to jednak kontynuacja zdobyczy siedemnastowiecznego baroku rzymskiego w jego najbardziej nowatorskim wydaniu, jakie nadał mu Francesco Borromini.

Podobną orientację artystyczną reprezentuje inny wybitny architekt tego okresu, działający w Wielkopolsce Pompeo Ferrari. Najbardziej znany jest on jako twórca kościoła Filipinów w Gostyniu (faza końcowa 1726-1728) i Cystersów w Lądzie (faza końcowa 1728-1735). Szczególnie piękna jest ta ostatnia budowla. Zaprojektowane początkowo jako trójnawowa bazylika wnętrze zostało umiejętnie przez Ferrariego scentralizowane i zamienione w jednolitą, centralną przestrzeń, przykrytą olbrzymią borrominiowską kopulą bez tamburu (okna są wycięte bezpośred-

[50] Rkps Bibl. Czart., 2942/II.

nio w jej sklepieniu), przestrzeń, w której nastąpiło po raz pierwszy na naszych ziemiach idealne wzajemne przenikanie się ścian nawy i sklepienia.

Bujnie rozwija się także malarstwo iluzjonistyczne: Adam Swach, Józef Rossi, Guglielmo, Franciszek Eckstein, a przede wszystkim najwybitniejszy u nas przedstawiciel quadratury — Maciej Jan Majer, twórca między innymi polichromii w Świętej Lipce (od 1723 r.). Kontynuują oni model wypracowany na przełomie wieków przez Michała Anioła Palloniego, ale dorzucają do niego nowe osiągnięcia (np. „odciążenie" i „rozrzedzenie" kompozycji czy tzw. „chodzące" po sklepieniu malowidła przystosowane do oglądania z każdego dowolnie obranego miejsca).

III

FAZA TRZECIA — OD ROKU 1740 DO ROKU 1760

Jest to okres najwyższych osiągnięć, na jakie było stać poezję późnobarokowa, przy czym są one jednym ze składników ogólnego rozkwitu późnobarokowej literatury, przebiegającego we wszystkich niemal działach piśmiennictwa. Jednocześnie rozkwit ten jest równoległy czasowo, a niekiedy nawet krzyżujący się z krystalizacją i pierwszymi osiągnięciami nurtu wczesnooświeceniowego w literaturze.

Po dramatycznych wydarzeniach podwójnej elekcji z 1733 roku, oblężenia Gdańska i konfederacji dzikowskiej, początek lat czterdziestych XVIII wieku wydawał się okresem spokoju, a nawet złotego wieku, jak to w swym bombastycznym panegiryku na cześć Augusta III nie omieszkała zauważyć Elżbieta Drużbacka. Były to lata rzeczywiście „syte" dla magnaterii i wysokiego kleru, których zbytek maskował ogromną nędzę większości narodu, w tym także przeważającej części społeczeństwa szlacheckiego. Otyły i gnuśny król rzadko bywał w Warszawie. Często w celu przydziału wakujących urzędów przyjeżdżał jedynie do przygranicznej Wschowy. W stolicy „panowali" natomiast: wszechwładny minister Henryk Bruhl i marszałek nadworny Jerzy Mniszech, główny swój wysiłek koncentrujący na „obrocie" królewszczyznami i co bardziej dochodowymi urzędami. Kraj natomiast żył walką pomiędzy Familią a Potockimi o podział dóbr ordynacji ostrogskiej. Jednym z jej skutków była całkowita już i ostateczna dezorganizacja systemu parlamentarnego, wobec czego konieczna reforma skarbowo-wojskowa nie została przeprowadzona, aczkolwiek wszyscy chyba byli już przekonani o jej nieodzowności. W czasie kolejnych wojen śląskich, w których udział brała Saksonia, niektóre ziemie Rzeczypospolitej stawały się (wbrew woli ich mieszkańców) bezpośrednim zapleczem dla walczących stron. Po klęsce armii saskiej w trzeciej z nich, zwanej siedmioletnią (w 1756 r.), gdy elektorat dostał się pod okupację pruską, August III wraz z dworem i operą przeniósł się na stałe do Warszawy, czyniąc z niej ożywiony ośrodek rezydencjonalny. Pomimo jednoznacznego upadku politycznego ówczesnej Rzeczypospolitej. całkowicie zdemilitaryzowanej i stanowiącej przedmiot przetargów państw sąsiadujących, był to okres szeregu wartościowych osiągnięć w dziedzinie kultury i sztuki.

Jeżeli chodzi o rozwój poezji, to zjawiskiem niewątpliwie najważniejszym jest pojawienie się drugiego pokolenia „poetów eksperymentujących". Należał doń między innymi Dominik Rudnicki (ok. 1676-1739). jezuita, prowadzący początkowo pracę misyjną na Litwie, kaznodzieja w Słucku, później prokurator prowincji litewskiej, rektor kolegiów w Pułtusku i Łomży. Niektóre wydane za życia utwory, jak np. *Relacja o cudownym obrazie […] w Warszawie w* kościele jezuitów (Warszawa 1724) były wznawiane i popularne, jednak główne jego dzieło to wydany

pośmiertnie, obszerny tom wierszy *Głos wolny w wiązanej mowie…* (Warszawa 1741 r.) — o ile oczywiście wydanie to jest pierwodrukiem[51].

Biorąc pod uwagę daty życia i działalności, należałoby twórczość Rudnickiego zaliczyć do poprzedniej fazy rozwoju poezji; inaczej jest jednak, kiedy bierzemy pod uwagę jej charakter. Reprezentuje ona bowiem dojrzałą już postać „poezji emocji" z jej aspiracjami do pełnego panowania nad światem wyobraźni czytelników, a podejmowane przez poetę eksperymenty zmierzają na raz w kilku różnych kierunkach, co też jest typowe dla tego pokolenia. Eksperymentuje więc Rudnicki, wykorzystując techniki i obrazowanie poezji ludowej i popularnej pieśni. Poprzedzała to faza przygotowawcza świadomego zbierania i zapisywania tekstów folklorystycznych, o czym świadczą dwa jego śpiewniki polsko-ruskie, które niestety zaginęły w czasie ostatniej wojny[52]. Kontynuując kierunek wskazany wcześniej przez Lubomirskiego w Poezjach postu *świętego* i w *Myślach o* wieczności, dokonuje autor Głosu *wolnego w wiązanej mowie* dalszej barokowej reinterpretacji symboliki i obiegowych motywów, wywodzących się z późnego średniowiecza. Szuka też rozwiązań czysto formalnych, np. zbliżenia poezji do muzyki (krótkie odcinki rytmiczne opięte siatką paralelizmów eufonicznych). Jest Rudnicki poetą chyba najbardziej chimerycznym i nierównym w swym pokoleniu. Obok utworów byle jak porymowanych, będących „wierszowaną prozą" pisze wiersze wysokiej klasy[53]. W nich to właśnie śmiało zrywa z dotychczasowymi kanonami literackości i prawdopodobieństwa. W celu uzyskania jednolitości tonu emocjonalnego (np. ekstatyczności) czy też muzycznego wypełnia swe wiersze ciągami rozkojarzonych, fantastycznych obrazów. Jego najlepsze utwory to triumf wyzwolonej poetyckiej wyobraźni.

Rudnickiemu przypisuje się także autorstwo popularnego w tym czasie utworu *Pieśń postna nabożna o Koronie Polskiej,* nawiązującego do formy pieśni dziadowskiej, a dotyczącego okoliczności objęcia tronu polskiego przez Augusta II[54]. Pisał także intermedia na scenę szkolną. Dbał o ich atrakcyjność. Jego tzw. *Intermedia ludicra* wykorzystują obiegowy materiał anegdotyczny, stosują popularne formy parodystyczne, np. mowy mazurskiej, gazet czy opowieści myśliwskiej[55].

Jednak najwybitniejszą reprezentantką drugiego pokolenia „poetów eksperymentujących", jak i chyba największą indywidualnością poetycką tych czasów, jest „Muza Sarmacka", Elżbieta z Kowalskich Drużbacka (ok. 1695- 1765). Jej pokaźny przecież dorobek najwięcej też dzisiaj nastręcza problemów filologicznych. Wobec zaginięcia podczas ostatniej wojny podstawowych przekazów rękopiśmiennych oraz materiałów zebranych do wydania zbiorowego przez Antoniego Langego (do 1944 r. znajdowały się w Korbutianum) rekonstrukcja chronologii jej utworów, jak i ustalenie ich kanonu, wydają się dzisiaj niemożliwe. Nie wiemy na przykład dokładnie, które utwory Drużbackiej znajdowały się w opatrzonym datą 1754 roku Zebraniu *wierszów* z rękopisu Biblioteki Krasińskich. Można się jednak pokusić o postawienie kilku co najmniej hipotez, przyczyniających się do częściowego przynajmniej uporządkowania obrazu jej twórczości:

1. Utwory ze Zbioru *rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych* i światowych (który ukazał się drukiem jako t. 1 edycji J. A. Załuskiego: Zebrania *rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszłych — pisanych* Warszawa 1752); *Maria Egipcjanka, Fabuła o książęciu Adolfie, Maria Magdalena,* poemat o Dawidzie oraz Opisanie czterech części roku zostały napi-

[51] Hipotezę o istnieniu wcześniejszej, wydanej drukiem wersji Głosu wolnego w wiązanej mowie wysunął Estreicher

[52] Dokładniejsza informacja na ich temat zawarta jest w rozdziale: Pomiędzy „prymitywizmem" a kunsztownością.

[53] Tylko w niewielkim stopniu owo zjawisko może tłumaczyć podejrzenie odnośnie do kilku utworów wchodzących w skład Głosu wolnego w wiązanej mowie, iż nie są autorstwa Rudnickiego.

[54] Istnieje także wersja lego utworu przerobiona i przystosowana do wydarzeń z lat 1733-1734; rkps BUW sygn. 95.

[55] Sześć utworów składających się na Intermedia Ludicra zawierał rękopis Cesarskiej Bibl. Publ. w Petersburgu, sygn. Pol. Q. XIV 51, później Biblioteki Narodowej. Został on zniszczony w 1944 r. Cztery intermedia ze swego odpisu wydał Roman Pollak: „Pamiętnik Teatralny" 1960, z. 3/4

sane prawdopodobnie w latach czterdziestych. Świadczy o tym opatrzenie w tym wydaniu Marii *Egipcjanki* datą 1746, fakt zależności *Fabuły o* książęciu *Adolfie* od prozaicznego przekładu Raczyńskiego romansu pani d'Aulnoy wydanego w 1743 roku oraz wzmianka o czterech spośród nich u Jana Daniela Janockiego[56]. O pozostałych utworach wchodzących w skład edycji Załuskiego możemy jedynie stwierdzić, że powstały przed rokiem 1752. Wydaje się jednak, że Drużbacka pisała już w połowie lat trzydziestych. Sugeruje to między innymi panegiryk na cześć Augusta III *(Aplauz Najjaśniejszemu Królowi IMci* Augustowi trzeciemu…), w którym fakt objęcia przez niego tronu polskiego (5 X 1733) ujęty jest jako stosunkowo bliski w czasie. Nie jest więc twórczość Drużbackiej jedynie poezją zażywnej matrony. jak to niekiedy sugerowano.

2. *Historia Ortobana* wydana z rękopisu Biblioteki Krasińskich przez Antoniego Langego („Lamus" 1912 r.) musiała powstać po marcu 1744 roku, gdyż tekst zawiera aluzję do słynnej w tym czasie „sprawy" Adama Tarły[57].

3. *Przykładne z wiernej* i *statecznej miłości* małżeństwo powstało prawdopodobnie w roku 1753, ponieważ taką datą jest opatrzone w rękopisie Ossolineum, sygn. 13.

4. Wydana pośmiertnie drukiem w Poznaniu w 1769 roku *Historia chrześcijańska Elefantyny Eufraty…* powstała prawdopodobnie po roku 1761, co sugeruje tytuł jednego z wierszy dołączonych do przedmowy[58].

5. Utwory wydane przez Ignacego Krasickiego („Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1776, t. 13): poemat *Cefal* i *Prokris* oraz wiersze: *Memoriał wnukowi mojemu…, Pożegnanie Ulissesa z synem małym Telemakiem, Nie masz czego sobie życzyć długiego życia na tym świecie, Małżeństwo szczęśliwe, Małżeństwo złe, Lais*. Możliwe, że utwory te zostały napisane po roku 1752, gdyż nie objęła ich edycja Józefa A. Załuskiego. Nie można jednak wykluczyć, że Załuski po prostu nie wydał całości ówczesnego dorobku autorki *Fabuły o książęciu Adolfie.*

Po śmierci męża, Kazimierza, skarbnika ziemi żydaczowskiej, około 1740 roku Elżbieta Drużbacka zaczęła przebywać, a także brać czynny udział w życiu kulturalnym ówczesnych dworów magnackich: Lubomirskich, Branickich, Sanguszków, Sieniawskich, Czartoryskich i Krasickich. Co najmniej na jednym z nich, a mianowicie w salonie literackim Barbary Sanguszkowej zetknęła się poetka z wykształconą już kulturą rokoka, o czym świadczy zachowana szczęśliwie tzw. sylwa lubartowska, zawierająca drobną poezję okolicznościową tego kręgu. Miało to istotny wpływ na jej twórczość. Podejmując bowiem i doskonaląc model późnobarokowej „poezji emocji", szczególnie zaś rozwijając techniki poetyckiego iluzjonizmu, dokonała Drużbacka udanego ich połączenia z nowymi elementami o rokokowym

[56] Janocki (Polonia litterata nostri temporis, Wrocław 1750) wymienia z utworów większych: Opisanie życia św. Dawida. Marię Magdalenę, Marię Egipcjankę oraz Opisanie czterech części roku. Ostatni z tych poematów traktowany jest przez niego jako rzecz zupełnie nowa.

[57] Oto interesujący nas fragment:

> Z przykazem znać dawania gdyby co na-Tarło
> Ten co damy wykrada, godzien tracić garło.
>
> („Lamus" 1912, s 240)

Jest to aluzja do zabiegów żonatego (z Dorotą, wdową po hetmanie Stanisławie Chomentowskim) Adama Tarły o Annę córkę wojewody krakowskiego, Teodora Lubomirskiego, syna Stanisława Herakliusza). Jakoby „karą" za owe gorszące ekscesy miała być śmierć Tarły poniesiona w pojedynku z Kazimierzem Poniatowskim w marcu 1744 roku pod Marymontem. W rzeczywistości cała sprawa miała nie tyle wymiar erotyczny, co polityczny i była jednym z etapów rozgrywek pomiędzy Familią a Potockimi. Pojedynkowi Tarły z Poniatowskim poświęciła Drużbacka także osobny wiersz Pojedynek Tarły, również oparty na „koncepcie" nazwiska wojewody lubelskiego.

[58] Brzmi on: Na śmierć córki Marjanny w rocznicę dnia 22 grudnia 1761 r.

charakterze. Jak pamiętamy, wersja rokoka zaproponowana przez Adama Korczyńskiego w jego romansie z przełomu wieków XVII i XVIII była wobec baroku polemiczna zarówno w sferze stylistyki, jak i światopoglądu. Teraz Drużbacka stworzyła wersję pełnej symbiozy rokoka i późnego baroku, co jest o tyle istotne, że był to model najpopularniejszy i właściwie jedyny, jeżeli chodzi o wystąpienie rokoka w sztuce i kulturze państw Europy Środkowej i Wschodniej (Południowych Niemiec. Austrii. Czech. Węgier oraz Rosji), a zatem odmiennie od tej sytuacji, jaka zaistniała na przykład na terenie Francji. Wybrała więc autorka Opisania czterech części roku tę wersję rokoka, która w ówczesnych warunkach kulturowych miała szansę rozwoju. Występowanie elementów nowego stylu zdaje się stopniowo z latami narastać w jej twórczości, by w późnym etapie, np. w Historii (…) *Elefantyny Eufraty* dać wersję, którą można określić już mianem „egzotyzmu".

Przypomnijmy, że egzotyzm, wyłaniający się płynnie z nurtu rokokowego już w pierwszej połowie XVIII wieku, jest zazwyczaj przez badaczy traktowany jako zjawisko do pewnego stopnia autonomiczne i odrębne[59]. Prawdopodobnie w tym samym okresie dokonuje ponadto Drużbacka jeszcze jednego eksperymentu. Jej wiersze mówiące o starości i śmierci (np. *Nie masz czego* sobie *tyczyć długiego życia na tym świecie*, *Refleksja nad* śmiercią) — które być może pisała już w czasie, gdy rozgoryczona śmiercią córki i wnucząt zamknęła się w tarnowskim klasztorze Bernardynek — są interesującą próbą wykorzystania technik i obrazowania „poezji emocji" w liryce osobistej.

Przykład rokoka Drużbackiej uświadamia nam istnienie przemian w modelu życia kulturalnego ówczesnej magnaterii w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XVIII wieku. Przemian zazwyczaj skrzętnie maskowanych. Na zewnątrz grupa ta w dalszym ciągu chętnie afiszuje się zarówno swoim przywiązaniem do tradycji starosarmackich, jak i pełnym oddaniem katolicyzmowi. Mają o tym świadczyć liczne fundacje kościołów i klasztorów, wystawne uczestnictwo w przyjmujących niezwykle bogatą oprawę plastyczną koronacjach świętych obrazów, przenosinach relikwii i pielgrzymkach. Z drugiej strony jednak, jeżeli wierzyć grzmiącym na bezbożność z ambon kaznodziejom czy na przykład satyrykowi Antoniemu Ponińskiemu, twórcy zbiorku *Sarmatides seu satyrae* (1741 r.) lub samej Drużbackiej, rzeczywiście w środowisku magnackim wykluwała się postawa deistyczna i racjonalistyczna, czytano filozofów angielskich i francuskich, zakładano loże masońskie, żądano odebrania zakonom monopolu na kształcenie młodzieży. Gwoli ścisłości trzeba jednak zaznaczyć, że sam Antoni Łodzia Poniński, uważający się niewątpliwie za wyraziciela nowych prądów kulturowych, daje w swoich satyrach nieraz przykłady staroszlacheckiego konserwatyzmu. Można więc podejrzewać, że owe zachodnioeuropejskie „nowinki" były przez polską magnaterię przyjmowane dość powierzchownie. Niewątpliwy jest natomiast istotny wzrost pozycji kulturowej kobiety w tym środowisku. Poza wymienianymi już wcześniej: Elżbietą Sieniawską i Barbarą z Duninów Sanguszkową, do innych sławnych Polek tego okresu należy zaliczyć marszałkową Ludwikę Bielińską i Annę Leszczyńską — matkę króla. Powszechna także staje się moda czytania gazet sprowadzonych „prosto z Paryża", a także książek, co było możliwe dzięki temu, że większość ówczesnej elity władała językiem francuskim. Była to jednak sytuacja ugruntowana już na dworze Augusta II.

Zetknięcie z kulturą rokoka dawało w ówczesnej poezji zjawiska zresztą dość różnorodne, a niekiedy, chciałoby się powiedzieć, nawet „kłopotliwe" z punktu widzenia interpretacji historycznoliterackiej. Przykładem na to rękopiśmienny zbiór (zapisany na odwrocie listów) Antoniny Niemiryczowej (ok. 1702 - ok. 1760) Zebranie *wierszów polskich […] które się w pokojach złotyjowskich znajdują po temi figurami, które się niżej wyrażają […] D[ie] 6 July Anno D[omi]ni 1753.* Cykl ten wypada uznać za „dokument" lub świadectwo kultury rokoka, gdyż podstawowe modele zachowań kulturowych i towarzyskich, charakterystycznych dla tego krę-

[59] Na przykład: S. Lorentz, Architektura w kulturze polskiego oświecenia, w: Polska w epoce oświecenia, Warszawa 1971, szczególnie rozdział: Egzotyzm, sentymentalizm, romantyzm

gu, stały się tu jednym z tematów głównych. Trudno jednak poszczególne utwory uznać za rokokowe w swym charakterze, bo są po prostu pod względem literackim prymitywne. Jest jednocześnie ów zbiór bliską emblematyce formą wierszy na obraz, gdyż jak się przypuszcza, odnoszą się one do rzeczywistych obrazów i rycin zawieszonych na ścianach siedziby w Złotyjowie pod Równem, gdzie Niemiryczowa przebywała pod koniec swego życia. Dodajmy także, iż swoim Feniksem *rzadkim* na *świecie…* (Lwów 1750) dołączyła poetka do grona tłumaczy Préchaca, dając tym razem wersję wierszowaną jego romansu.

Elementy rokokowe pojawiły się także i u pisarzy, których twórczość w jakiejś przynajmniej części przynależy do nurtu wczesnooświeceniowego. Najwybitniejszym reprezentantem owej formacji przejściowej był Wacław Rzewuski (1706--1779), hetman wielki koronny, uznany przez potomność za prawego obywatela i patriotę (aczkolwiek konserwatywnego w swoich poglądach), założyciel teatru w Podhorcach. Do nurtu wczesnooświeceniowego przynależy Rzewuski przede wszystkim jako dramatopisarz. Aczkolwiek jego tragedie *Żółkiewski* (1758) i Władysław pod Warną (1760) nie są utworami udanymi pod względem fabularnym (np. konflikt tragiczny zostaje w nich rozwiązany już w pierwszych scenach), to jednak w warstwie stylistyki szlachetnością tonu, elegancją frazy i potoczystością trzynastozgłoskowca wypracowuje Rzewuski na naszym gruncie model tyrady klasycystycznej tragedii. Podobnie rzecz ma się z jego komediami. *Natrętem* (1759) i *Dziwakiem* (1760), które przyczyniają się do popularyzacji wzorca molierowskiego. Szczególnie w tekście drugiego z tych utworów widoczne są związki z Molierowskim *Mizantropem.*

Zupełnie inaczej prezentuje się nam Rzewuski jako poeta. Jego powstałe przed 1760 rokiem liryki *Gaj, Źrzódło, Łąka* i *Noc*[60] sięgają co prawda do wzorców siedemnastowiecznej francuskiej poezji pastoralno-miłosnej, są to już jednak manifestacje dojrzałego rokoka w literaturze, głównie dzięki wyeksponowaniu naczelnej dla tego nurtu kategorii hedonizmu estetycznego, który tutaj staje się jakby głównym tematem poszczególnych utworów. Inne wiersze Rzewuskiego z tego okresu mają z kolei charakter późnobarokowy, np.: *O równości szczęścia doczesnego czy* też *Zycie człowieka.* Ten ostatni jest zresztą typowym reprezentantem poezji rzeczy ostatecznych i rozpracowuje jeden z obiegowych motywów „vanitas", mówiący o nędzy żywota ludzkiego.

Psalmy pokutne pisane w latach 1768 - 1772 w Kałudze (gdzie Rzewuski przebywał wywieziony przez ambasadora Repnina za oponowanie na sejmie przeciw projektowi równouprawnienia dysydentów) kontynuują barokowy model elegii pokutnej. Jednak w odróżnieniu od poetów siedemnastowiecznych autor *Dziwaka jest* dość umiarkowany w zakresie stosowanych środków stylistycznych i stosunkowo wiemy wzorcowi Psalmów Dawidowych. W tomie tym: Wiersz no *siedm psalmów pokutnych…* (wydanym w 1773 r. w kilku miastach na raz: Wilno, Lwów, Lublin. Warszawa) pomieszczony jest także przekład *Magnificat*, zatytułowany Pieśń *do Matki Boskiej. W* efekcie powstała całość dość trudna do zidentyfikowania, jeżeli chodzi o jej orientację estetyczną, i szczerze mówiąc trochę nijaka.

Jeszcze inaczej rozłożone są wzajemne proporcje w dziale „teoretycznym" twórczości Wacława Rzewuskiego. Powstały prawdopodobnie pomiędzy 1760 a 1762 rokiem poemat *O nauce wierszopiskiej*[61] jest niewątpliwie pierwszym u nas w XVIII wieku manifestem klasycyzmu (kategorie klarowności, proporcji, „jasności" w poezji, trzech jedności w dramacie), jednak wyodrębnioną część o tzw. „piosnce pasterki" (odmiennej od „miejskiej" poezji Wergiliusza) odnieść chyba wypada do własnych prób rokokowych Rzewuskiego. Z kolei zawarta tu także „pochwała Szekspira" (jeżeli rzeczywiście o to chodzi) może być uznana za prekursorską w stosunku do wypowiedzi teoretycznych klasycyzmu postanisławowskiego.

Skoro mówimy o ujęciach teoretycznych, to dla pełności obrazu przypomnijmy, że ukazują się także wypowiedzi literackie w pełni podtrzymujące barokową

[60] Wydane po raz pierwszy w tomie: Zabawki wierszem polskim. Warszawa 1760.
[61] Wydany po raz pierwszy w tomie: Zabawki wierszopiskie i krasomówskie, Poczajów 1762.

koncepcję poezji (nie mówiąc już o poetykach szkolnych). Tak na przykład Józef Aleksander Jabłonowski (1711 - 1777), wojewoda nowogrodzki, uczestnik konfederacji dzikowskiej i bliski współpracownik Leszczyńskiego na emigracji, w dodatku dołączonym do *Ostafiego po polsku* (Lwów 1751), wierszowanej legendy o świętym Eustachym, zasadza istotę poezji na elemencie niespodzianki („czego się czytający nic spodziewa") i podkreśla znaczenie jej moralistycznego, w duchu etyki chrześcijańskiej, charakteru.

Przypomnijmy, że tenże Józef Aleksander Jabłonowski był jednocześnie (obok J. A. Załuskiego) członkiem rzymskiej Arkadii, założycielem towarzystwa Societas Jabloviana (przeniesionego w 1768 r. do Lipska i istniejącego tam do dziś), animatorem szeregu ważnych inicjatyw wydawniczych nurtu wczesno- oświeceniowego (np. „Acta Litteraria").

Do formacji przejściowej zaliczyć wypada również najbardziej zagadkową postać literacką tych czasów, Udalryka Krzysztofa Radziwiłła (1712-ok. 1770), wychowanka akademii wojskowej w Legnicy i, jak się wydaje, specjalisty w tej dziedzinie. Przez dłuższy czas pełnił np. funkcję generalnego regimentarza wojsk litewskich. Spora część jego obfitego dorobku pozostała w rękopisach (m.in. zbiór satyr *Krytyki światowe,* powst. 1754, i obszerny tom *Uczone zabawy wierszem* i *prozą*) i jest słabo przebadana. Do historii literatury wszedł przypadkiem, dzięki pomyłce Józefa A. Załuskiego, który w swojej edycji utworów Drużbackiej pomieścił jego *Elegie moralne.* Reprezentują one ciekawy przykład pewnych skrajności barokowego obrazowania poetyckiego w jego pościgu za zmysłową, malarską naocznością, skrajności będących również sygnałem samego procesu „starzenia się" owego środka ekspresji. Był też Radziwiłł tłumaczem tragików francuskich *(Medea, Polieukt* Corneille'a, *Thebaida* Racine'a) oraz *Komedii Ezopowej* Boursaulta, gdzie zaryzykował wprowadzenie do dialogu całego fragmentu w języku białoruskim.

Obok dorobku „poetów eksperymentujących" i eklektycznej twórczości pisarzy formacji przejściowej notujemy także w tym okresie formy całkowicie tradycyjne. Rozwija się na przykład wierszowany „romans duchowny". Poza wydaniem wspomnianych wcześniej utworów Chróścińskiego z początku wieku wymienić należy przede wszystkim olbrzymie „machiny" wierszowane Jana Kajetana Jabłonowskiego (syna Jana Stanisława, wojewody ruskiego): *Księgi Ester, Judyt, Zuzanny…* (Lwów 1747) oraz *Paralele dwóch świętych Józefów Starego i Nowego Testamentu* (bm., 1750). Ale także i w tym gatunku następują pewne zmiany. Tak na przykład w jego obręb zaczynają być wprowadzane elementy literatury sensacyjnej z romansem grozy włącznie.

Zainteresowanie literaturą sensacyjną występuje już na przełomie wieków XVII i XVIII, o czym świadczy chociażby obszerny zbiór prozaicznych nowel *Historie świeże* i niezwyczajne, opartych głównie na wzorcach francuskich. Z czasem także autorzy wierszowanych utworów religijno-umoralniających zaczynają chętnie sięgać do tej poetyki. Dowodów na to dostarcza chociażby twórczość Elżbiety Drużbackiej. Jej *Snopek na polu życia,* na przykład, w swym początkowym fragmencie wyraźnie wzoruje się na romansie grozy. Błąkająca się po pustkowiach Karpat pustelnica Sylwia staje nagle twarzą w twarz z olbrzymią lwicą, która na dodatek po zrzuceniu futra okazuje się Śmiercią-kościotrupem.

Nasycenie elementami literatury sensacyjnej bywa niekiedy tak zupełne, że można mówić o powstaniu nowej odmiany gatunkowej, którą wypadałoby określić mianem „sensacyjnego romansu duchownego". Najciekawszym jego reprezentantem wydaje się utwór *Theatrum życia ludzkiego, w historycznych ekshibicjach na widok publiczny … wystawione* (Kalisz 1740) Piotra Kwiatkowskiego (1664 - 1747). jezuity, prefekta kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie, skądinąd tłumacza ascetycznej literatury hiszpańskiej. Dla ilustracji tezy, że Opatrzność czuwa nad sprawiedliwymi i że mechanizmy działania owej Opatrzności są zupełnie nie do przewidzenia dla ludzkiego umysłu, ksiądz Piotr Kwiatkowski przywołuje najbardziej wstrząsające i fantastyczne historie, na jakie było stać ówczesną literaturę sensacyjną. Tak więc Euzebiusza, księcia Sardynii, w jego wojnie z Ostrogiuszem,

księciem Sycylii, walnie wspomagają „białe” wojska umarłych (ekshibicja 10), innym razem znów student, który skrył się przed zbójcami do beczki, spędza noc w towarzystwie stada głodnych wilków (ekshibicja 2).

Włos się jeży, ale żeby czystość intencji autorskich była bardziej widoczna, Kwiatkowski zarówno tytułem całości, jak i określaniem poszczególnych opowieści mianem „ekshibicja” nawiązuje wyraźnie do renesansowego jeszcze toposu „theatrum mundi”.

Świat to scena, a człowiek jest marionetką, od której sznureczki trzyma w ręku reżyser — Bóg. Topos ten już na początku XVII wieku uległ barokowej reinterpretacji zamieniającej go na motyw wanitatywny. Mieczysław Klimowicz w swej akademickiej syntezie dla ilustracji tezy, iż „w niektórych utworach o dewocyjnej, obskuranckiej treści” z czasów saskich „dokonywał się pewien proces doskonalenia środków formalnych, wynikający prawdopodobnie z wewnętrznych praw rozwoju wiersza lub strofy” jako przykład przywołał właśnie utwór Kwiatkowskiego. Stwierdził także, że „w toku poematu zdarzają się […] oktawy, nie ustępujące w niczym oktawie Krasickiego”[62]. Jednak największym osiągnięciem Piotra Kwiatkowskiego. jak się wydaje, było co innego. Jego utwór charakteryzuje niezwykła wręcz mistrzowska umiejętność przystosowania mowy wiązanej (wiersza) do wymagań, jakie stawiała sensacyjna narracja. Zastosował tu kilka „chytrych” w swojej prostocie zabiegów. Tak na przykład, gdy w scenach kulminacyjnych o szczególnym napięciu podnieść należało „temperaturę” narracji, spokojny dotąd bieg wiersza zaczyna być „zakłócany” tokiem przerzutniowym, po czym wszystko wraca do normy[63].

Poezję późnobarokową tej fazy zamyka, zarówno chronologicznie jak i pod względem ewolucyjnym, dorobek ostatniego z „poetów eksperymentujących”, Józefa Baki (1707 -1780). Ten wieloletni misjonarz (za pieniądze uzyskane ze sprzedaży rodowego Śliżyna założył Bakańską Misję w miejscowości Słonie w powiecie ihumeńskim, której był superiorem), nauczyciel retoryki i gramatyki w szkołach jezuickich, później katecheta przy katedrze św. Kazimierza w Wilnie i prefekt Kongregacji Mieszczan, ma już w naszej tradycji całą legendę, przechodzącą zresztą różne, często dość skrajne fazy. Gdybyśmy brali pod uwagę tylko jego najsłynniejszy zbiór: *Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowej* (Wilno 1766) składający się z dwóch części: „poważnej” pt. *Uwagi różne rzeczy ostatecznych* i „niepoważnej” pt. *Uwaga śmierci wszystkim stanom służąca* (przedrukowanej w 1766 r. osobno, jako *Uwagi śmierci niechybnej)* to należałoby Bakę uznać za reprezentan-

---

[62] M. Klimowicz, Oświecenie, Warszawa 1977, s. 30 i 40.

[63] Oto fragment ekshibicji 9: „Z miłości braterskiej, za przyjaciela cierpi jeszcze żywy Petronus, zakonu kartuzów, dla czego tamten przyjaciel, nawrócony był do Boga”.

Przy tej modlitwie, kiedy odważenie
Na wolę Boską czynił rezolutnie,
Padł na ziemię, przez ciężkie powalenie
I wyciągniony jak trup, leżał smutnie
Nie ruszając się, chowając milczenie
Wywróconemi oczami okrutnie
Strasząc; a gdy był w ułożeniu ciała
Tym, piersi 1 twarz strasznie mu zsiniał
I najmniejszego głosu nie wydawał,
Tylko zgrzytając straszliwie zębami
Znak dawał, jako w nieznośnych zostawał
Mękach. Joachim wielą bojatniami
Zdjęty, na owym placu nie dostawał,
Lecz żałosnemi przeora słowami
Z bracią zwabiwszy, nie wydał przycz,
Że tak za cudze, Petron cierpiał winy.

Korzystałem z drugiego wydania: P. Kwiatkowski, Theatrum
życia ludzkiego.., Kalisz 1744. s. 92-93 (dalsze cytaty z tego wydania).

ta następnej już fazy poezji późnobarokowej. Napisał jednak wcześniej co najmniej trzy utwory.

Najwcześniejszym znanym nam tekstem jest zachowany w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, pisany kunsztowną prozą łacińską, panegiryk na cześć Jana Ludwika Platera z 1736 roku (Wilno). Następnie *Nabożeństwo do S. Jana Franciszka Regisa* (Wilno 1744) i Wielki obrońca *upadłej grzeszników przed Bogiem sprawy* (Wilno 1755), z których zachował się ten drugi[64]. Jest to całość łącząca hagiografię (żywot św. Jana Franciszka Regisa) z formami medytacji, prozy poetyckiej i pieśni religijnej. Warto też wspomnieć o wydanym anonimowo (podobnie jak wszystkie inne jego utwory) tomiku prozy ascetycznej Nabożeństwo codzienne chrześcijańskie… (bmr), który znamy jedynie z przedruku Józefa Legowicza (Wilno 1808). Druk to o tyle dla nas ważny, iż na końcu dołączona doń została spora grupa wierszy, łącznie z dłuższym poematem: Rozmyślanie o śmierci czyli Popielec. Otóż nie, iż był to druk wcześniejszy niż *Uwagi rzeczy ostatecznych…*[65].

Poza owymi problemami natury filologicznej za przynależnością Baki do tej fazy rozwoju poezji późnobarokowej przemawia sam charakter jego twórczości. Jest to bowiem poezja eksperymentująca. Stosuje więc autor *Uwag śmierci* niechybnej… środki już wypracowane, jak np. odwoływanie się do technik i obrazowania popularnego repertuaru pieśniowego czy też posługiwanie się poetyckim iluzjonizmem; ale obok tego wprowadza własne pomysły. Jest to przede wszystkim metoda ekspresyjnego „skrótu" i kondensacji. Konwencjonalna, utrwalona metaforyka ludowej przyśpiewki, kolęd, poezji rzeczy ostatecznych stanowi punkt wyjścia. Nad nią buduje Baka obrazowanie poetyckie drugiego stopnia, gdzie powyższe tradycje stają się jakby hasłami wywoławczymi całych, krzyżujących się ze sobą ciągów skojarzeń. Te śmiałe zabiegi zdają się zapowiadać w pewnym stopniu późniejsze osiągnięcia młodopolskiego ekspresjonizmu, ale przede wszystkim jest to indywidualny język poetycki Baki, język zresztą tylko jego najlepszych utworów.

Wspominaliśmy już wcześniej, że na fazę tę przypada także krystalizacja i pierwsze osiągnięcia nurtu wczesnooświeceniowego. Zjawisko to nie jest przedmiotem analizy w niniejszej pracy, wymaga jednak kilku słów komentarza. Ekspansywność i osiągnięcia wczesnego oświecenia w niektórych działach ówczesnej kultury są bezsporne. Na przykład w bibliografii i edytorstwie (Troc, Załuski, Janocki, Konarski jako wydawca Volumina *legum,* kodeks Dogiela), w dziedzinie „walki o język" (Konarski: *De emendandis eloquentiae* vitiis, słowniki Troca czy Bohomolca rozmowa pomiędzy Kochanowskim, Twardowskim a Makarońskim), w zakresie czasopism uczonych (Mitzler de Kolof i jego „Warschauer Bibliothek" oraz „Acta litteraria") czy też szkolnictwa (Collegium Nobilium). Także w niektórych działach literatury, np. w ówczesnym romansie czy też dramacie nowe tendencje rysują się dość wyraźnie, o czym jeszcze za chwilę.

Na tym tle osiągnięcia nurtu wczesnego oświecenia w dziedzinie poezji wyglądają bardzo skromnie i mają charakter nieco enigmatyczny. Weźmy na przykład twórczość poetycką samego „herolda" nowej orientacji, Józefa Andrzeja Załuskiego, ogłoszoną jako tom 2 i 3 edycji Zebrania *rytmów przez wierszopisów żyjących* lub *naszego wieku zeszłych — pisanych* (Warszawa 1754). Jego fraszki ze zbioru Juvenilia konceptystyczną budową i dosadnością wysłowienia kontynuują model barokowy (przede wszystkim Potockiego), są tu i pieśni pokutne, i parafrazy hymnów. Nawet przeróbki satyr Boileau (trzy z nich wyszły jako *Próba pióra nowego poety,* Warszawa 1753) są mocno zbarokizowane. Jest także Załuski autorem obszernego rękopiśmiennego zbioru emblematów: *Nemus Paradisi…*[66]. Podobnie rzecz się przedstawia i z twórczością jego bliskiego współpracownika, Józefa Epi-

[64] zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej.

[65] W grupie tej znajdujemy zarówno utwory Baki znane z innych wydań, np. Tekst o Najświętszym. Sakramencie. (znany z Uwag rzeczy ostatecznych), jak i wiersze, które na pewno nie są jego autorstwa, np. znaną z wielu źródeł, dużo wcześniejszą i popularną pieśń religijną O wieczności. Wskazywałoby to na wczesną fazę „zbieractwa", analogiczną np. do śpiewników polsko-ruskich Rudnickiego. Z kolei poemat Popielec uderza niezwykłą dla Baki „prostotą" i brakiem typowych dla niego zabiegów stylistycznych. Może więc to wczesny utwór albo po prostu nie jego autorstwa?

[66] J. Pelc, op. cit., s. 249.

faniego Minasowicza (ukazała się jako t. 4 i 5 edycji Załuskiego: Warszawa 1755-1756). Przekłady literatury starożytnej, Horacego, Wergiliusza, Lukiana, Anakreonta, bajek Fedrusa i Ezopa, rzeczywiście przyczyniły się do tworzenia podstaw gustu klasycystycznego w ówczesnych kręgach czytelniczych, jednak oryginalne utwory Minasowicza pisane są w stylistyce barokowej ze stosowaniem konceptyzmu włącznie.

Druga grupa tekstów, jakie się przy tej okazji przywołuje, to „nowa" satyra lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Jednak, jak wykazały badania Pauliny Buchwald-Pelcowej, jedynie *Punkt honoru* Antoniego Sebastiana Dembowskiego (1749) jest utworem nowoczesnym. zapowiadającym postać satyry Naruszewicza i Krasickiego. W pozostałych, np. we wspomnianym już cyklu Ponińskiego, czy też w Miscellaneach *życia ludzkiego* Mateusza Hieronima Kochanowskiego sporo jeszcze ze staropolskiego modelu kaznodziejsko-moralistycznego[67].

Nie jest moim zamiarem licytowanie się, co w ogólnym „kotle" kulturowym tych czasów jest naprawdę oświeceniowe, a co barokowe. Przeprowadzenie takiego podziału nie wydaje się zresztą w ogóle możliwe. Chciałbym jednak mocno podkreślić jedną prawdę, niby oczywistą, ale o której dość często zapominamy. Krystalizacja nurtu wczesnego oświecenia, jak i rozkwit literatury późnobarokowej (choć to formacje obce sobie pod względem światopoglądowym i estetycznym) są wynikiem tego samego ożywienia życia kulturalnego, jakie nastąpiło w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XVIII wieku. Ożywienie to spowodowało także reaktywowanie tych dziedzin literatury, które w poprzednich okresach przeżywały wyraźny regres. Jest to szczególnie widoczne na przykładzie świeckiego romansu. Kontynuowana jest jego wersja wierszowana. Obok wspomnianych już utworów Drużbackiej i Niemiryczowej warto może przypomnieć, że również Józef Epifani Minasowicz należy do kręgu tłumaczy Préchaca i w edycji Załuskiego znalazł się jego *Kawaler polski w przyjaźni stateczny.* Jednak w okresie tym (w odróżnieniu od faz poprzednich) zdecydowanie dominuje wersja prozaiczna romansu. Najczęściej są to zresztą przekłady najpopularniejszych utworów ubiegłego stulecia. Teraz dopiero odrabia się powstałe w tej dziedzinie zaległości.

Serię tę otwiera tłumaczenie popularnego utworu Loredana *Diana*, dokonane przez Barbarę Radziwiłłową, a zachowane w rękopisie z 1734 roku. Później fragment Astréi Urfégo, przełożony przez Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego (Historia o *Chryzeidzie* i *Arymancie,* Toruń 1741). *Hipolita* pani d'Aulnoy przełożył Józef Nepomucen Raczyński (*Historia angielska politico-moralis Hipolita…,* Poznań 1743). Krążący początkowo w wielu odpisach, a później wydany anonimowo, bez podania miejsca i daty, *Kolloander wierny Leonildzie… to* przeróbka utworu Mariniego. Obok tego przyswaja się także utwory nowsze i tutaj w tłumaczeniach lub przeróbkach pojawiają się już pewne elementy charakterystyczne dla osiemnastowiecznej wersji tego gatunku. Tak więc utwór Fénelona tłumaczy raz jeszcze Michał Abraham Troc, tym razem prozą, stosunkowo wiernie, z zachowaniem intencji oryginału *(Przypadki Telemaka syna Ulissesa.* Lipsk 1750). Swoim *Przydatkiem* (1746) do podręcznika *savoir vivre'u* Aleksander Paweł Zatorski, próbując się zbliżyć do syntymentalnej powieści Richard- sona, inicjuje na naszym gruncie odmianę romansu w listach. Andrzej Kurnatowski z kolei tłumaczy sentymentalny romans Gellerta (*Przypadki szwedzkie*) hrabiny *G…,* Lipsk 1755). Notabene nawet oficjalna propaganda dworska sięgnęła w tym czasie do poetyki romansu. Mowa oczywiście o krążącym w kilku różnych rękopiśmiennych wersjach przekładzie utworu Karola Pöllnitza La Saxe *galante,* który, jak się przypuszcza, nadszarpnięty autorytet panującego króla miał podbudować, przypominając wizerunek jego ojca, Augusta II Mocnego, w legendarnym już wydaniu, utrwalonym później w tradycji historycznej.

Jeszcze wyraźniejsze ożywienie następuje w dziedzinie teatru magnackiego. Pojawia się w tym czasie około 10 scen, przy czym najsłynniejsze to (obok wspomnianej już Rzewuskiego w Podhorcach) Branickich w Białymstoku. Radziwiłłów

[67] P, Buchwald-Pelcowa, Satyra czasów saskich, Wrocław 1969, s. 270 - 301.

w Nieświeżu i Potockich w Krystynopolu. Ze sceną nieświeską związany jest dorobek najwybitniejszej dramatopisarki tych czasów, Urszuli Radziwiłłowej. Utwory grane na deskach tego teatru znalazły się najpierw w tomie z 1751 roku, a potem w zbiorowym wydaniu pośmiertnym pt. Komedie i *tragedie…* (1754). Odmiennie od klasycystycznych upodobań Rzewuskiego kontynuuje Radziwiłłowa tradycję dramatu barokowego z całą jego amorficznością: nie liczy się ani z czasem, ani z przestrzenią, korzysta w równej mierze z romansów awanturniczych, jak i z legend religijnych i mitów, wprowadza wątki alegoryczne i pastoralne. dialogi przyozdabia moralnymi sentencjami i dosadnością wysłowienia. Jest to jednak przede wszystkim jej własny, oryginalny świat teatru, rzeczywistość opierająca się, jak to niejednokrotnie wskazywano, na mechanizmie „obłaskawionej" baśni. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że Radziwiłłowa przerobiła także komedie Moliera, np. *Pocieszne wykwintnisie* i *Lekarza mimo woli*.

Ważne zmiany zachodzą również na ówczesnej scenie szkolnej. Wskazać wypada przede wszystkim na klasycystyczny repertuar grany w Collegium Nobilium. Poza *Tragedią Epaminondy* (1756) Konarskiego wystawiono tu Ottona i *Polieukta* Corneille'a, nie znane nam z tytułu dwie religijne tragedie Racine'a oraz *Zairę* Woltera. Przynajmniej w części były to przekłady samego twórcy Collegium Nobilium. Wystawiono tu także *Alzyrę* Woltera w tłumaczeniu Augustyna Orłowskiego. Drukiem wychodzi również w tym okresie sporo przekładów tragików francuskich: w edycji Załuskiego jest jego tłumaczenie *Rzymu wybawionego…* Woltera; *Herakliusza* Corneillea w swoim przekładzie wydaje Tomasz Aleksandrowicz (1749), *Zairę* Woltera — Michał Sapieha (1753), *Śmierć Cezara* Woltera — Wojciech Mokronowski (1755).

W kręgu teatru szkolnego trzeba też chyba widzieć ciekawą, choć nie zrealizowaną inicjatywę Józefa Andrzeja Załuskiego odnowienia dramatu religijnego, głównie na podstawie melodramy Metastasia. Tłumaczy więc biskup kijowski *Św. Helenę, Izaaka, Mękę Chrystusa Pana.* Obok tych utworów Metastasia przerabia także Le Jaya (*Józef przez swych braci zaprzedany*) i Tucciego (*Tragedia […] o Sądzie Ostatecznym*). Natomiast oryginalne dramaty Załuskiego: *Witenes* i *Tragedia o iw. Kazimierzu,* okazały się niestety mocno nieudane. Samą modę na Metastasia rozpropagował przede wszystkim teatr królewski. Warszawa wraz ze wzniesionym w 1748 roku gmachem Operalni była trzecim obok Wiednia i Drezna ośrodkiem nowej sztuki operowej nadwornego cesarskiego poety. Autorem muzyki do utworów Pietra Metastasia był z kolei nadworny kompozytor z Drezna Johann Adolf Hasse, często przebywający wraz z królem w Warszawie. Oblicza się, że na scenie Operalni wystawiono 13 dzieł Metastasia, a niekiedy z okazji warszawskiej premiery przekładano je na język polski (np. *Bohatyr chiński* Minasowicza).

W tym ogólnym ożywieniu próbowano także „reanimować" dawno już obumarłą epopeję (np. *Lechus, carmen heroicum* Skorskiego, 1745). Kwitnie w dalszym ciągu staropolska publicystyka polityczna. Jej ostatnim wybitnym dziełem jest wykorzystująca mit organiczny (paralela państwa i ciała ludzkiego) *Anatomia Rzeczypospolitej Polskiej…* (1750) Stefana Garczyńskiego. Rozpoczęte dziesięć lat później dzieło Stanisława Konarskiego O *skutecznym rad sposobie* swoimi echami poglądów Monteskiusza reprezentować już będzie następną epokę w kulturze. My natomiast zatrzymajmy się jeszcze na chwilę przy dziełach encyklopedycznych z tego okresu. Najwartościowsze z nich to Bibliotheca *gnomico-historico-symbolico*-politica (Warszawa 1742) Kazimierza Żeglickiego i osławione *Nowe Ateny* (Lwów 1745-1746) Benedykta Chmielowskiego. Odkładając na razie na bok spór o rzeczywistą wartość erudycji Chmielowskiego, (dokonano bowiem tylko wstępnych badań i zdania wśród badaczy są w dalszym ciągu podzielone[68]), warto może przypomnieć, iż uznane za „kuriozum" *Nowe Ateny* reprezentują sobą najbardziej

[68] Pierwszy rehabilitował Nowe Ateny S. Grzybowski. Z dziejów popularyzacji nauki w czasach saskich, w: „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej". Warszawa 1965, S. A, z. 7. Trzeba także wymienić książkę: H. Rybicka-Nowacka, „Nowe Ateny" Benedykta Chmielowskiego, Warszawa 1974, tutaj, obok analizy językoznawczej, w trzech pierwszych rozdziałach omówienie literatury przedmiotu, szczegółowa charakterystyka i ocena.

popularny w tym czasie i mający dobrą tradycję model encyklopedyczności. zasadzający się na „przemycaniu" wiedzy o świecie za pomocą anegdot, „sensacyjek" oraz „ciekawostek" przyrodniczych, geograficznych i technicznych. Taki model erudycji rozpropagowali już w drugiej połowie XVII wieku naukowcy-jezuici (Kochański, Kircher, Schott, Szent-Ivany) i niedługo potem znalazł on swoje pierwsze realizacje encyklopedyczne (m.in. *Uczone rozmowy*, 1692. Tylkowskiego czy Ekonomia, 1689, i rękopiśmienny *Merkuńus* polski Haura)[69]. To, że Chmielowski odwołał się właśnie do tego „sprawdzonego" staropolskiego modelu encyklopedyczności. a nie na przykład do wzorca Wielkiej Encyklopedii Francuskiej (której pierwsze tomy zaczęły się ukazywać dopiero na początku lat pięćdziesiątych XVIII wieku) — nie powinno nas specjalnie dziwić.

Począwszy od lat czterdziestych XVIII wieku rozpoczął się na naszych ziemiach niezwykle nasilony ruch budowlany. Nowo powstające kościoły, dworki, rezydencje magnackie liczą się już w tysiące. Wśród nich pojawiają się także dzieła wybitne, a co najważniejsze, wtedy to osiemnastowieczny barok polski wyłania z siebie realizacje całkowicie oryginalne i przodujące w ówczesnej Europie. Często jeszcze w potocznej świadomości nie w pełni dostrzegamy rangę i znaczenie tych zjawisk, a jest się przecież czym pochwalić. Weźmy taki oto przykład. Jedną z idei, która marzyła się architektom baroku, było połączenie w jedność planu centralnego z planem podłużnym. Próbowali to realizować niemal wszyscy, w tym najwybitniejsi artyści baroku rzymskiego, ale realizacje zawsze były połowiczne i niezadowalające. Rzecz się w ogóle wydaje niemożliwa do wykonania, lecz w końcu się udało.

Z ową „kwadraturą koła" uporał się architekt Sanguszków (oficjalnie oficer artylerii). Paweł Fontana, w kolejnych realizacjach kościołów: farnego w Lubartowie (ukończony w 1738 r.), Paulinów we Włodawie (1741) i Pijarów w Chełmie (1757). Najdoskonalszy jest ostatni z nich, kościół chełmski. Do wydłużonego ośmioboku nawy głównej dodał Fontana cztery niższe, mniejsze przestrzenie: prezbiterium, chóru i dwóch kaplic poprzecznych. Pomiędzy nie „wsunął" cztery jeszcze mniejsze i niższe kaplice po liniach przekątnych. Wszystkie „dołożone" do ośmioboku przestrzenie połączył ze sobą ciągami obejść. Całość nakrył nie kopułą (jak byśmy oczekiwali), ale specjalnie przez siebie wymyślonym sklepieniem. W efekcie powstała zwarta, scentralizowana całość o przejrzystej hierarchii przestrzennej, zachowująca jednocześnie wszystkie zalety trójnawowego układu bazylikowego.

Weźmy inny przykład. Od dawna zauważono, *że* Jan de Witte swój kościół Dominikanów we Lwowie (rozpoczęty w 1749 roku) wzorował na dziele wielkiego cesarskiego architekta Fischera von Erlach, a mianowicie na kościele św. Karola Boromeusza w Wiedniu. Dopiero książka Zbigniewa Hornunga uświadomiła nam. że kościół lwowski jest po prostu znacznie lepszy od swojego utytułowanego wiedeńskiego pierwowzoru[70]. To, co u Fischera von Erlach dało całość monumentalną, ale nieorganiczną (złożoną z nie zawsze współgrających elementów) i statyczną, dzięki zastosowaniu przez polskiego architekta linii wklęsłowypukłej w fasadzie dało efekt całości organicznie spoistej, dynamicznej, fantazyjnej i lekkiej. Jeżeli zresztą chodzi o stosowanie linii wklęsłowypukłej, to Jan de Witte (notabene generał, komendant twierdzy w Kamieńcu) nie miał sobie równych w ówczesnej Europie. Aby owego opisu nie przedłużać, wspomnimy tylko jeszcze, że dla tzw. baroku wileńskiego, jego roztańczonych, falujących fasad i postrzępionych dekoracyjnych szczytów, niewiarygodnie smukłych wieżyczek, mających każdą kondygnację inną, fantazyjnie wyciętych otworów drzwi i okien; otóż dla tego wszystkiego jedyne podobieństwo, jakie udało się odnaleźć to ówczesne kościoły… Meksyku i innych krajów Południowej Ameryki, gdzie napływowy barok zmieszał się w przedziwny sposób z miejscowymi tradycjami. Najwybitniejsze realizacje baroku wileńskiego

[69] T. Bieńkowski, Kultura naukowa w Polsze w 1 poł. XVIII wieku, w: Sztuka 1 poł. XVIII wieku, j.w., s. 43-44.

[70] Z. Hornung, Problem Rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku, Wrocław 1972, tu między innymi szczegółowe omówienie problematyki związanej z realizacją zasady linii wklęsłowypukłej w osiemnastowiecznej architekturze.

to, przypomnijmy, kościół św. Katarzyny w Wilnie (1739- 1743) Jana Krzysztofa Glaubitza i kościół Bazylianów w Berezweczu (1756-1763). Także tylko nasz barok osiemnastowieczny potrafił stworzyć rzeczywistą wersję rokoka architektury cerkiewnej (katedra św. Jura we Lwowie Bernarda Meretyna rozpoczęta w 1744 roku). Inne rozwiązania europejskie „gubiły" lub zacierały fundamentalny, bizantyjski schemat pięciokopułowy. A przecież ówczesne osiągnięcia nie ograniczają się tylko do architektury. Wspomnijmy chociażby niepowtarzalny fenomen lwowskiej rzeźby rokokowej (Antoni Osiński, Sebastian Fesinger, Maciej Polejowski, Pinzel). Jest to także okres, na który przypadła działalność najwybitniejszych w XVIII wieku malarzy, zarówno sztalugowych (Szymon Czechowicz. Tadeusz Kuntze-Konicz), jak i freskantów (Stanisław Stroiński, Walenty Żebrowski).

IV

FAZA CZWARTA — PO ROKU 1760

Jest to etap barokowych zapóźnień i reminiscencji. Późnobarokowa zjawiska w poezji (jak i w całej literaturze) trwają jeszcze długo i uporczywie. Pomimo zjawisk ciekawych, a niekiedy nawet wybitnych zostają one wyraźnie zepchnięte na drugi plan przez rozwijającą się, znacznie nowocześniejszą literaturę oświecenia. Charakteryzuje je przy tym pewien historyzm, powrót do realizacji z początków wieku lub nawet do tradycji siedemnastowiecznych. Brak poszukiwań nowych rozwiązań, utrata zdolności ewolucyjnych świadczy o ich schyłkowym charakterze.

Wraz ze wstąpieniem na tron Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764) okrzepły już całkowicie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nurt kultury oświecenia zyskuje dodatkowy bodziec rozwoju, jakim jest mecenat państwowy. Nowy model kultury został uznany przez władcę za skuteczne narzędzie umożliwiające dokonanie fundamentalnych przemian społecznych i politycznych w ówczesnej Rzeczypospolitej. Jednakowoż, przynajmniej na początku jego panowania, owo kulturowe (pozornie tylko) przeistoczenie narodu przebiega dość opornie. Pozostają całe dziedziny jakby zupełnie nie tknięte nowym duchem. Dotyczy to wystawnych obrzędowych uroczystości kościelnych, pielgrzymek, kanonizacji, koronacji obrazów i przenoszenia relikwii. Pozostały opisy w rodzaju: *Ozdoba* i obrona ukraińskich *krajów […] w berdyczowskim obrazie Marga* (Berdyczów 1767) Grzegorza Trześniowskiego. Aż osiem dni trwały obchodzone w Krakowie, w roku 1775, uroczystości pamiątki kanonizacji Jana Kantego. Ich spektakularny charakter opisano między innymi w obszernym tomie Życie, cuda i *dzieje kanonizacji S. Jana Kantego […] uroczystym ośmiodniem w […] Krakowie* uwielbione (1780) wydanym przez Józefa Putanowicza. Równie niezmienne pozostały „pogrzebowe pompy", obchodzone niekiedy przez kilka dni i zachowujące sarmacki rytuał nawet w przypadku, gdy chowano oświeconych już obywateli. Opisy tych uroczystości, publikacje zbiorów kazań na nich wygłoszonych to wcale spora część piśmiennictwa drugiej połowy XVIII wieku. Istnienie owych nienaruszonych, rozległych enklaw kultury staropolskiej stanowi naturalne zaplecze dla pojawiających się manifestacji późnobarokowych w ówczesnej literaturze.

W dziedzinie poezji zjawiskiem najwybitniejszym pod tym względem jest niewątpliwie twórczość stolnikowej inflanckiej, Konstancji Benisławskiej (1747- -1806), skądinąd sprawnej administratorki rozległych dóbr ziemskich i filantropki. Jedyne jej dzieło Pieśni sobie *śpiewane,* wydane „za naleganiem przyjaciół" (Wilno 1776), jest właśnie reprezentatywnym przykładem owej zapóźnionej barokowej kultury ówczesnych Ziem Wschodnich[71]. Co najciekawsze zaś, Benisławska nawiązuje wprost do tradycji liryki religijnej XVII wieku (a niekiedy nawet

[71] Autorstwo Benisławskiej Nabożeństwa przez pewną damę jest niepewne.

do szesnastowiecznej!). Kontynuuje więc tradycyjne formy. Dwie pierwsze księgi jej Pieśni sobie śpiewanych są poetyckimi medytacjami na bazie popularnych modlitw (pierwsza na temat *Modlitwy Pańskiej,* druga — *Pozdrowienia anielskiego).* Idąc szlakiem wytyczonym kiedyś przez Sępa Szarzyńskiego, obficie wykorzystuje zaczerpniętą z ascetycznej literatury hiszpańskiej metaforykę „militarną". Opisuje podstawowe stany mistyczne „oschłości", „zachwytu" i „porwania". Rozwija swoją poezję w typowych dla liryki metafizycznej wczesnego baroku paradoksach i kontrastach przeżycia religijnego. Ów historyzm Benisławskiej pogłębiają dodatkowo liczne nawiązania do *Psałterza* Kochanowskiego. Trzeba jednak przypomnieć, iż wykryto u niej także pewne zależności od języka poetyckiego Adama Naruszewicza.

Innym reprezentantem barokowej orientacji w ówczesnej literaturze był Gracjan Piotrowski (1724 - 1785), pijar, profesor w Collegium Regium, później rektor kolegium w Rzeszowie. Pisał utwory na scenę szkolną (np. *Adrian, tragedia w szkołach szczuczyńskich* (...) roku 1760 *(...) reprezentowana),* mowy oraz kazania. Jego głównym dziełem jest jednak zbiór satyr pt. *Satyr przeciwko zdaniom* i *zgorszeniom wieku naszego (...) za powodem «Satyra» Jana Kochanowskiego,* wydany w Warszawie w 1773 roku[72]. Pomimo tego odwołania się w tytule do utworu Jana z Czarnolasu, kontynuuje Piotrowski przede wszystkim barokowy model satyry, z dosadnością i sarmacką zamaszystością w sferze obrazowania, traktatowym układem treści i kaznodziejską postawą moralisty.

Wymienić w tym miejscu również należy poezję konfederacji barskiej. W niej zresztą zjawisko historyzmu jest najgłębsze, w niektórych pieśniach konfederatów doszukano się nawet reminiscencji poezji średniowiecznej (np. Nabożeństwo do *św. patronów polskich*), inne z kolei przy bliższym oglądzie okazują się adaptowanymi tekstami siedemnastowiecznymi. Wykorzystuje ta anonimowa twórczość zarówno strofikę barokowych pieśni miłosnych, jak i obrazowanie „militarne" ascetycznej literatury hiszpańskiej. W tym ostatnim przypadku można mówić nawet o pewnym wzbogaceniu tradycji, gdyż nie tylko przeżycia religijne ujmowane są w kategorie czynności wojskowych, ale i odwrotnie, rzeczywista walka militarna interpretowana jest i określana jako powinność religijna. Jest bowiem poezja konfederacji barskiej ostatnią manifestacją tak pełnego, całkowitego nałożenia się na siebie ideologii sarmatyzmu i ideologii kontrreformacji. A co dla nas najważniejsze, w momencie powstawania (1768 - 1772) stanowiła ona główny nurt literacki tego okresu. Na siedem lat zaprzestała swej działalności scena narodowa. Co prawda wychodził w dalszym ciągu „Monitor", jednak stracił w tym czasie swój reformatorski charakter, ograniczając się do neutralnych rozważań na tematy obyczajowe. Powołane w 1770 roku do życia „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" przez pierwsze trzy lata swego istnienia miały z kolei bardzo wąski zakres oddziaływania, ograniczony jedynie do elity warszawskiej. Na tym tle pozycja ulotnej literatury barskiej, krążącej w odpisach po całym kraju, była nie zagrożona.

Nie te jednak barokowe zapóźnienia były głównym sposobem istnienia tradycji poezji barokowej po roku 1760. Choć brzmi to jak paradoks, do uporczywego jej trwania najbardziej przyczynili się sami pisarze oświeceniowej formacji. Przywołajmy najbardziej ewidentne przypadki. Adam Naruszewicz, nazwany „ojcem klasycyzmu stanisławowskiego" nie przestrzega bynajmniej zasady stosowności w swej poezji. Pozwala sobie niekiedy na dosadne obrazowanie, ucieka się do sformułowań rubasznych, a nawet wulgarnych. Stosuje metaforykę malarska, sięga czasami do skojarzeń drastycznych. Buduje skomplikowane, wielopiętrowe, alegoryczne obrazy, stosuje antytezy i inwersje, a nawet konstrukcje przypominające koncepty.

Tradycje te są jeszcze silniejsze w tomie *Erotyków* (1779) Franciszka Dionizego Kniaźnina, gdzie mamy całą „aparaturę" barokowej poezji miłosnej, rekwizyty „cypryjskiego powiatu", tradycyjne antytezy palenia się od żaru miłosnego i tonię-

[72] Sześć utworów z tego tomu ukazało się wcześniej w „Monitorze" (1770, nry 23, 24, 31, 33, 35; 1771, nr 41).

cia w morzu łez, koncepty kunsztownej konwersacji miłosnej. Jego wersja rokoka wyrasta bezpośrednio z baroku, musimy jednak pamiętać, że w owym nawiązaniu do konwencji potrafił także wypracować Kniaźnin efekt indywidualnego dystansu estetycznego i emocjonalnego. Właściwie wszyscy wybitniejsi pisarze oświecenia w mniejszym lub większym stopniu przyczynili się do owego długiego trwania baroku. Nie będziemy już mnożyć przykładów, gdyż problem ten sumiennie wypunktowuje w swojej akademickiej syntezie Mieczysław Klimowicz. Trzeba jednak w tym miejscu zaznaczyć. iż owe barokowe reminiscencje u pisarzy oświecenia, aczkolwiek ilościowo dominujące, są jakościowo czymś innym niż zapóźnienia Benisławskiej czy Piotrowskiego. Nie prowadzą bowiem do zatarcia oświeceniowego charakteru twórczości poszczególnych poetów. Są jedynie formułą wzbogacającą i rozszerzającą podstawowy klasycystyczny lub sentymentalny profil.

Zapóźnienia barokowe notujemy po roku 1760 także i w innych działach piśmiennictwa. Powstają jeszcze na przykład wielkie „machiny" wierszowane. Stanisław Leszczyński przekłada dzieło Mikołaja Fontaine'a i Izaaka Lemaistre'a de Sacy: Historia *Starego* i *Nowego Testamentu* (Nancy 1761). W kraju natomiast Marcin Kurzeniecki daje podobny charakterem i objętością *Wykład Pisma Świętego…* (1769). W 1764 roku wychodzi we Lwowie spóźniona summa historiozoficzna Szymona Majchrowicza *Trwałość szczęśliwa królestw albo ich smutny upadek…* podtrzymująca tezę o cudownej opiece boskiej nad szlachecką Rzeczpospolitą. Swoistym kuriozum jest wyciągnięcie z lamusa i pierwodruk *Syloreta* Wacława Potockiego w 1764 roku, w czasie, gdy prozaiczny romans dawno już odniósł zwycięstwo.

Barok jednak trwa przede wszystkim w sztukach plastycznych i proces ten zarówno pod względem zakresu, jak i rangi poszczególnych zjawisk jest nieporównywalny z obrazem literatury. Przede wszystkim aż do roku 1770 historycy sztuki widzą pełnię rozwoju i rozkwit baroku osiemnastowiecznego i o jakiejkolwiek schyłkowości nie może być tu mowy[73]. Ale i po tej dacie powstaje jeszcze wiele dziel wybitnych i oryginalnych, zarówno na kresach wschodnich (np. kościół Bernardynów w Budsławiu 1767-1783, zespół klasztorny w Boninach ukończony ok. 1770 r.), jak i np. w Wielkopolsce (kościół Kanoników regularnych w Trzemesznie 1781 - 1791, kościół Bernardynów w Kole 1773 - 1782), a nawet w samej Warszawie (nie istniejący dzisiaj kościół Dominikanów obserwantów ukończony w 1771

Obok założeń sakralnych powstają późnobarokowe budowle świeckie (np. pałac Sołtyków w Kurozwękach, pałac biskupi w Ciążeniu). Nawet w kręgu mecenatu królewskiego, szczególnie w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, sporo jeszcze realizacji o późnobarokowym i rokokowym charakterze (takich, jak projekty Efraima Schroegera rokokowej dekoracji sal zamku Ujazdowskiego. Sala Balowa na Zamku Królewskim, „chińszczyzna" Jeana Pillementa i Jana Ścisły). Na okres ten rozciąga się także działalność artystów kręgu lwowskiej rzeźby rokokowej. Najwybitniejszym jej przykładem są ołtarze katedry sandomierskiej (1770- - 1775). Pojawiają się nawet całe rozbudowane zespoły urbanistyczne, a więc piękna jak sen Dukla — Jerzego Augustyna Wandalina Mniszcha i Marii Amalii z Brühlów, budowana w latach 1764 - 1778, składająca się z rokokowej rezydencji, nowego odwachu, teatru dworskiego, ogrodu regularnego, rokokowego kościoła parafialnego i kościoła Bernardynów o późnobarokowym wystroju. Tutaj, w skromnym na zewnątrz, a barwnym jak bombonierka wewnątrz, kościele parafialnym znajduje się najśmielszy chyba eksperyment polskiego rokoka. Kaplica grobowa Mniszchowej wyłożona została całościennymi taflami luster. W potokach światła, w nieskończenie zwielokrotnionych odbiciach pojawia się tumba z figurą leżącej magnatki. Może w ten sposób nieznany artysta chciał nam przypomnieć o nieskończoności zaświatów?

Drugim takim kompleksem jest gigantycznych rozmiarów (dorównujące wielkim opactwom Austrii czy Południowych Niemiec) założenie kościelno-klasztorne Bazylianów w Poczajowie. Fundował je osławiony ekscentryk, lecz zasłużony me-

[73] Por. np.: M. Karpowicz, Sztuka polska XVIII wieku, Warszawa 1985, s. 8-9.

cenas sztuki, starosta kaniowski Mikołaj Potocki. Główne prace budowlane w kościele przeprowadzono w latach 1771 - 1779, ale całość założenia wykańczano jeszcze w dwóch pierwszych dziesiątkach XIX wieku. W tymże Poczajowie w 1810 roku ukazał się *Magazyn duchowny ku zasileniu duszy,* gdzie sporą część tomu zajęły wiersze Józefa Baki, przedrukowane bez jakichkolwiek intencji parodystycznych. Podobny zresztą charakter miała reedycja Józefa Legowicza *Nabożeństwa codziennego chrześcijańskiego* (Wilno 1808 r.). Ów zapóźniony barok kresowy, który dotrwał do pierwszych dziesięcioleci XIX wieku zazębił się z rodzącym się właśnie romantyzmem. Z jego pozostałościami zetknąć się musieli bezpośrednio w latach młodości wielcy romantycy polscy, Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki. A że było to spotkanie inspirujące, świadczą dziś strofy sonetów miłosnych, *Beniowskiego,* stronice *Pana Tadeusza* i *Snu srebrnego Salomei* oraz wiele innych wybitnych utworów.

ROZDZIAŁ II „POEZJA EMOCJI”

Cele, które kiedyś Cyceron wyznaczył swojemu mówcy (*docere, delectare, movere*), były dla artystów baroku tak samo obowiązujące i w pełni aktualne, jak wcześniej dla twórców renesansowych i podobnie jak w wieku poprzednim powszechnie traktowano je także jako podstawowe funkcje sztuki w ogóle. Jednakże można tu mówić o pewnym znamiennym przesunięciu punktu ciężkości. W praktyce bowiem coraz więcej uwagi koncentrować na sobie zaczęła trzecia z wymienionych powyżej funkcji, czasami nawet jakby „wchłaniając” w swój obręb dwie pozostałe. Źródło dostrzeżono przede wszystkim w *Retoryce* Arystotelesa, a szczególnie w teorii afektów, wyłożonej w pierwszej, drugiej i częściowo trzeciej księdze tego dzieła wraz ze znamiennym podziałem na środki służące zdobyciu zaufania ze strony odbiorców i środki przeznaczone do wywołania u nich pożądanego napięcia uczuciowego. Chyba śmiało można powiedzieć, że Arystoteles stal się w pewnym momencie prawdziwym objawieniem. Pamiętano również o Cyceronie, który wyróżniał i wiązał z celem perswazji poruszającej dwanaście afektów (miłość, pragnienie, nadzieja, radość, emulacja, nienawiść, bojaźń, gniew, oburzenie, miłosierdzie, wstyd, pogarda).

Barokową interpretację *Retoryki* Stagiryty dość łatwo można uchwycić na przykładzie twórczości Lorenza Berniniego, jak i całego zresztą tak zwanego baroku rzymskiego. Tak więc architekt papieży chciał (co mu się zresztą całkowicie udało) kolosalnością swoich budowli, kształtowanych według zasady subordynacji, wprawić widza w podziw, uzmysłowić mu potęgę i piękno Królestwa Bożego oraz jego ziemskiego reprezentanta — Kościoła. Podobnie emocyjność jego rzeźb miała przybliżyć odbiorcy stany religijnych uniesień i ekstaz. Jednakże drogi, jakie do tych celów prowadziły, były dość skomplikowane. Jak wiemy. Retorykę Arystotelesa odczytano jako zatarcie granicy między prawdą a prawdopodobieństwem, choć w rzeczywistości Stagiryta akcentował jedynie, że przedmiotem retorycznego przekonywania nie jest prawda w znaczeniu filozoficznym, ale prawdopodobieństwo jako wartość. Z tego obiegowego sądu Bernini wyciągnął znamienne konsekwencje. Proponował na przykład, by w rzeźbie idealne proporcje ulegały deformacji (wydłużanie lub powiększanie pewnych elementów ciała) po to, by tym lepiej oddziaływały na odbiorców, po to, by wrażenie było tym „prawdziwsze”. Tak więc spomiędzy prawdy i iluzji prawdy wybrane zostało to drugie, co w konsekwencji prowadziło w prostej linii do uprawomocnienia zasady robienia na widzu odpowiedniego wrażenia za wszelką cenę i wszelkimi środkami. Bo skoro przedstawienie nieprawdziwe, często fantastyczne, wydaje się bardziej „prawdziwe” od realnego, to właśnie je należało zastosować. Tak rozumiana i zinterpretowana *Retoryka* Arystotelesa spowodowała, iż pojęcie prawdy przestano odnosić do porządku natury, a zaczęto jej szukać przede wszystkim w duszy człowieka. Barok z całym zapamiętaniem rzucił się w pogoń za tak rozumianą prawdziwością, choć ona wciąż się wymykała i wciąż się zmieniała jak mitologiczny Proteusz. Stąd też iluzyjność, subiektywizm, fantastyczność tej sztuki; dlatego barok rzymski z Berninim i Borrominim na czele po raz pierwszy w dziejach kultury tak jednoznacznie opowiedział się za modelem artysty, który łączyłby w sobie w sposób nierozerwalny osoby nauczyciela-„retora” i sztukmistrza-iluzjonisty[74].

Jak wiemy, do ówczesnej Polski nurt emocyjnego baroku rzymskiego przenikał dość powoli i jeżeli chodzi o sztuki plastyczne zawitał u nas na dobre dopiero począwszy od lat siedemdziesiątych XVII wieku. Co więcej, najwybitniejsze u nas dzieła tej odmiany stylowej. takie jak kościół Jezuitów w Poznaniu czy też kościół

[74] Ideał poety sztukmistrza i iluzjonisty jest również charakterystyczny dla działalności Giambattisty Marina, który w związku z tym proponował nawet, aby twórców nic umiejących wzbudzać podziwu u czytelników wysyłano po prostu… do stajni. Jak się jednak wydaje, zarówno autora poematu Adone, jak i innych marinistów w mniejszym stopniu interesował drugi aspekt, ideał nauczyciela - „retora”, czym, być może, należy tłumaczyć „gabinetowy” charakter liryki naszego Jana Andrzeja Morsztyna.

św. Anny w Krakowie, pochodzą dopiero z przełomu wieku XVIII. Natomiast w literaturze prąd emocyjny pojawił się już na samym początku, reprezentowany przez pisarzy takich, jak Kasper Miaskowski czy Samuel Twardowski. Jednakże i tutaj święci on swój pełny triumf także właściwie dopiero w czasach saskich, kiedy zdominował większą część piśmiennictwa. Szczególnie charakterystyczna pod tym względem jest ówczesna poezja i na niej najłatwiej zaobserwować literackie mechanizmy emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę. Poza tym można chyba zaryzykować twierdzenie, iż dopiero wtedy, z będącej już popularnym stereotypem barokowej interpretacji *Retoryki* Arystotelesa, wyciągnięto, przynajmniej jeżeli chodzi o literaturę, skrajne konsekwencje, dając nam tym samym obiekt niemalże „kliniczny" w swojej czystości. Tak więc niezwykle wzrasta coś, co można nazwać „perswazyjną agresywnością" u ówczesnych poetów. Ideał nauczyciela-„reto- ra" zaczyna nabierać charakteru „łowcy dusz", tak, jak go odmalował w jednym ze swych wierszy (niestety dość słabym) Dominik Rudnicki:

> Twarz twa umilona — sieć błogosławiona
>
> Na dusz ludzkich połów była, dziki lud miękczyła
>
> Kanar z ust twych płynął, i tym skutkiem słynął,
>
> (Pieśń o św. Ksawerze)[75]

Ów „łowca dusz" stał się niewątpliwie „bohaterem" tamtych czasów, bez względu na to czy był kaznodzieją. malarzem, poetą, czy też mówcą sejmowym. Także i drugi element modelu, iluzyjność, zmienia nieco swój charakter. I o ile przedtem była ona jakby na usługach perswazji, teraz perswazją sama się staje. Pomiędzy „retoryką" a złudzeniem postawiony zostaje znak równości. Jest to charakterystyczne nie tylko dla Juniewicza czy Baki, ale, jak się niebawem przekonamy. także i dla Elżbiety Drużbackiej.

I jeszcze jedna uwaga. Nie jest moim zamiarem przekonywać o wartościach artystycznych tkwiących w tej poezji. Zdaję sobie sprawę, iż wrażliwość estetyczna ludzi późnego baroku jest tak dalece odległa od naszej, iż nawet, gdy dostrzeżemy w ich twórczości przejawy kunsztu artystycznego, to i tak możemy całość odrzucić, po prostu jako dla nas „niestrawną". Sądzę natomiast, iż znaczenie poezji baroku osiemnastowiecznego dla współczesnej humanistyki polega zupełnie na czymś innym. Wypływa z radykalizmu i skrajnej konsekwencji, z jaką wykorzystano barokową interpretację *Retoryki* Stagiryty. Poezja czasów saskich dokonała na sobie, na własnym ciele, weryfikacji tej teorii, a chcąc być naprawdę wierną, śmiało sięgała po najdrastyczniejsze nawet eksperymenty nie mieszczące się w dotychczasowym pojęciu literackości.

I

Od czasów, gdy św. Tomasz „odnalazł" Boga we wszystkich porządkach natury, gdy powstał słynny hymn, którego domniemanymi autorami mieli być (według tradycji wieków późniejszych) święci: Ambroży i Augustyn, jednym z koronnych argumentów potwierdzających istnienie Stwórcy stały się: celowość i ład wszechświata. Znalazło to swoje ciekawe odbicie w renesansowej poezji — u nas począwszy chyba od Wizerunku Mikołaja Reja. Ale dopiero Kochanowski swoim *Hymnem: Czego chcesz od nas Panie…* dał wersję w pełni humanistyczną. Świat w tym utworze, dzięki panującemu w nim porządkowi i harmonii, został nobilitowany do godności dzieła sztuki, a Bóg stał się artystą[76]. Poeta czarnoleski był prawdopodobnie dogłębnie jednak przekonany, te wciąż jeszcze naśladuje naturę, a przynajmniej

[75] D. Rudnicki, Głos wolny w wiązanej mowie…, Warszawa 1741, s. 57 (dalsze cytaty według tego wydania).

[76] J. Ziomek, Renesans, Warszawa 1976, s. 262 - 283.

to, co w niej istotne i naprawdę wieczne. Nie mógł przypuszczać, że jego klasycyzm, stawiający znak równości między naturą i sztuką, jest tylko „wąską krawędzią" i że on sam uczynił pierwszy krok, aby ją przekroczyć.

Artystom następnego stulecia nie dane były te złudzenia, niedostępna dla nich była ta idealna synteza. Dlatego też albo z całym zapamiętaniem zanurzali się w nurcie dotykalnej, nie uporządkowanej rzeczywistości bądź też, wciąż wierząc, że naturę naśladują, oddalali się od niej coraz bardziej, zmierzając do zamkniętego królestwa kultury i sztuki. O ile sam tok dowodzenia istnienia Stwórcy poprzez porządek wszechświata — ujęty zgodnie z założeniami metafizyki chrześcijańskiej jako transcendentalna właściwość bytu[77] — pozostał przez długi okres nie zmieniony (stosowano go z dużym powodzeniem i na początku XVIII wieku, na przykład Fénelon czy Nieuwentijt), o tyle jego wersja poetycka przeszła znamienną modyfikację. Tak więc, gdy Elżbieta Drużbacka sięgnie do tego tradycyjnego motywu w swoim poemacie *Opisanie czterech części roku*, chcąc się rozprawić z ateizmem, to i ona pokaże świat jako doskonałe dzieło sztuki, wytwór świetnego, mądrego Stwórcy, ale zrobi to za pomocą konsekwentnego nadawania naturze zdecydowanego odcienia sztuczności:

> Kto mgły w subtelnej przez sita wilgoci.
> Przesiwać kazał, kto kropliste rosy,
> Podzielił w grana, jak słodkie łakoci,
> [.....]
> Kto na powietrzu podstęplował chmury,
> W grubych bałwanach, pełnych dżdżu i śniegu.
> Kto z lodów twarde ukował marmury,
> [.....]
> Któryż monarcha windował armaty,
> Z kulami, z prochy w obłoki wiszące.
> Bomby, kartacze, ogniste granaty.
> Z zimnemi grady pioruny gorące.
> Któż ten cud świata wystawił kosztownie.
> Mieć na powietrzu cekhauze, prochownie[78].

Poetka w gruncie rzeczy doszła tylko do końca drogi. wskazanej niegdyś przez Kochanowskiego. Rozumowanie jest tu bardzo konsekwentne. Świat jest częścią Królestwa Bożego i jako taki jest piękny i wspaniały. Żeby to wszystko zostało w nim rozpoznane, trzeba wydobyć te elementy, które wskazują na planowe tworzenie, konstruowanie, pokazać, te wszystko ma charakter trybików lub kół zębatych w niezawodnie funkcjonującej maszynerii. Zresztą jut wcześniej używano metafory zegara na oznaczenie ładu wszechświata i wyrażenia podziwu dla Stwórcy, jak na przykład Wacław Potocki w *Sylorecie:*

> O wielki Boże, pod którego tronem
> Słońce promieniem gorające jarem
> I zimny księżyc z prześwietnym gwiazd gronem
> Dzień i noc pewnym swych godzin pomiarem.
> Raz na początku świata nakręconem.
> Ukazanego trzymają się toru...[79]

[77] M. A. Krąpiec, Metafizyka, Lublin 1978, s. 215.

[78] T. Drużbacka, Poezje, Lipsk 1837, t. 1, s. 2. Jest to przedruk edycji Załuskiego przy zmienionej kolejności utworów (dalsze cytaty z tego wydania).

[79] W. Potocki, Pisma wybrane, oprac. J. Durr-Durski, Warszawa 1953, L 2, s. 170 (dalsze cytaty z tego wydania).

Obraz ten odnajdujemy i w innych jego utworach, na przykład w *Pieśni ad imitalionem* hymnu ś.ś. Ambrożego i *Augustyna.* Ryzykowne byłoby tu jednak dopatrywanie się jakiegoś wpływu koncepcji mechanistycznych, pojawiających się w tym czasie w myśli filozoficznej Europy Zachodniej. Jest to raczej wynik modelu erudycji, jaki rozpropagowali naukowcy-jezuici: Kochański, Kircher, Schott, modelu, który zakładał znajomość nie tylko kultury antycznej i tradycji biblijnej, ale także opanowanie „ciekawostek" przyrodniczych, geograficznych i technicznych, w tym znajomość kunsztownej aparatury pomiarowej (lunet, mikroskopów, zegarów). Również Drużbacka jako podstawową formę opisu w swoim poemacie wybiera „obraz oswajający", który elementy natury ujmuje w kategoriach produktów cywilizacji. W tej perspektywie wiosna to nic innego jak mądry rządca, który planowo cały świat obdziela odpowiednimi strojami, drzewom daje „zielone okrycia", łąki ustraja w „jedwabne płaszcze" upstrzone jak „cacko" kwiatami. A ponieważ wśród wszystkich wytworów cywilizacji stawia Drużbacka najwyżej kunsztowną sztukę, ona też stanowi ostateczny stopień, do jakiego dochodzi rzeczywistość w procesie uszlachetniania i nobilitacji. Rozkosz, jakiej doświadcza jednostka ludzka, wypływa z możności zmysłowego kontaktu z tymi cudami natury-sztuki:

Ty w lasach piękne piramidy stawiasz,
Po drzewach, pniakach, cukry lodowate.
Niemi jadących oczy zastanawiasz.
Patrząc na brzozy, na świerki brodate.
Które się pysznią jako drogim sprzętem.
Gdyś je osnuła szklącym dyamentem.

(Zima)

O ile w poemacie wczesnobarokowym, w *Światowej rozkoszy* Hieronima Morsztyna (będącej także w jakimś stopniu kontynuacją *Hymnu* Kochanowskiego), zadowolenie wypływa z kontaktu z naturą jeszcze nie uporządkowaną i witalną, choć już barwną i malarską, o tyle w świecie Drużbackiej rozkosz zasadza się właśnie i przede wszystkim na kontemplacji sztuki. Pod piórem autorki *Fabuły o książęciu Adolfie* rzeczywistość zmienia się w olbrzymi skarbiec pełen najprzedniejszych klejnotów, w gigantyczne, olśniewające muzeum[80]. Duch baroku, dążący do przepychu, splendoru i bogactwa, osiąga tu swoje apogeum. Czytelnikowi nie pozostaje nic innego, jak tylko wyrazić swój podziw dla mądrości i artyzmu Stwórcy. Tym sposobem, zdaje się mówić Drużbacka, sam zmysłowy odbiór rzeczywistości przekonuje nas naocznie o jego potędze. Piszą o tym właściwie wszyscy poeci późnego baroku, przy czym szczególnie ciekawie czyni to Dominik Rudnicki, kreśląc na przykład zimowy pejzaż jako fantastyczne przygotowania wojenne: zamarznięte rzeki stają się rycerzami występującymi w zbrojach z lodu, ze szklanymi przyłbicami, z kruchymi szpadami sopli, gdy niepodzielnie panuje biel i przejrzystość (wiersz o inc. *Pokój czy wojna…*)[81]. Innym razem zwraca się do Matki Boskiej w Pieśni *o pogodę proszącej:*

Otrzesz niebom, by stopniały w krynice.
Ręką Panieńską upłakane lice;
Daj ordynans pogodzie,
Oschną nieba powodzie
Pogodne niebo weźmie ornat biały,
Żałobne zdjąwszy deszczów pluwijaiy;

[80] Kto wie, czy Adam Mickiewicz w Panu Tadeuszu nie poszedł przypadkiem śladami Drużbackiej?

[81] Na wysoki poziom artystyczny tego tekstu oraz na podobieństwo do Drużbackiej zwróciła uwagę autorka monografii o tym poecie — Maria Eustachicwicz (Twórczość Dominika Rudnickiego, Wrocław 1966

Trzeba także dodać, że państwo Najwyższego rozpościera się nie tylko w świecie widzialnym, jego domeną jest także duch ludzki. I on zatem staje się dziełem sztuki. Dusza ludzka to piękny obraz; gdy zawita do niej grzech, obraz niszczeje, jak pisze Drużbacka, farby zaczynają się łuszczyć:

> Miłość śliczne purpury, co je wstyd farbuje
> I czym się czystość zdobi, tok zmaże, zgluzuje,
> Że potem żaden malarz glansu ni poloru,
> Nic potrafi przywrócić własności koloru;
> Opełzły farby
> Bo w wstydzie karby.
>
> (Na piękność Narcyssa)

Takie opisywanie duszy ludzkiej w kategoriach cywilizacji i sztuki jest właściwe dla całej poezji późnego baroku. Znajdujemy je też u pisarzy religijnych. Niech zaświadczy o tym fragment z Wojska *serdecznych noworekrutowanych na większą chwałę Boską afektów…* Hieronima Fałęckiego:

> O jakżem siła razy
> z tego obrazu śliczne zgluzował kolory
> Kiedy z książeczki serca mego
> poprzysiężony wyrzuciwszy obrazek
> z ciężką obrazą Boską na tabulacie serdecznej
> cudzej przyjaźni rysował kopersztychy[82].

Świat jako dzieło Stwórcy w poezji czasów saskich do złudzenia przypomina barokową operę swoim przepychem i dążnością do syntezy sztuk. Nie przypadkiem w niebie z poematu Karola Mikołaja Juniewicza (*Refleksje duchowne na mądry króla Salomona o doczesności światowej sentyment…*) Bóg sam jest dyrygentem w olbrzymiej orkiestrze i chórze, gdzie zasiadają zbawieni i aniołowie; bo przecież i muzyka głosi jego potęgę. Rzeczywistość w Opisaniu *czterech części roku* to właśnie jakby ogromna machina operowa, niezwykle bogata, barwna, z całą aparaturą mitologiczną i licznymi personifikacjami. To wszystko różni utwór Drużbackiej od osiemnastowiecznego poematu opisowego w stylu Thomsona (z którym często się go zestawia), wskazuje natomiast na podobieństwa, jak słusznie zauważył kiedyś Santo Graciotti, z barokowym malarstwem iluzjonistycznym, w rodzaju plafonów pór roku w pałacu wilanowskim. Dodajmy także, iż potrzeba pompy, teatralności staje się w poezji czasów saskich tak silna, że w pewnym momencie ksiądz Baka zapragnął nawet scenę Bożego Narodzenia odegrać na nowo… we własnym sercu:

> Królom, pasterzom majestat tajnie
> Zjawił: za nieba żeś obrał stajnią,
> Chlew też me serce.
> Masz we mnie jednym osła i wołu.
> Mieszkajże, mieszkaj w sercu pospołu,
> A wyrzuć śmiecie.
>
> (Żądza większej chwały Boskiej)[83]

[82] Korzystałem z drugiego wydania: [H. Fałęcki], Wojsko afektów…, Poznań 1746, s. 17 (stąd dalsze cytaty).
[83]

Tu i dalej cytuję za S. Estreicherem: S. Estreicher, Nieznane wiersze ks. Baki, „Pamiętnik Literacki" 1936, s. 846. Już po złożeniu niniejszej pracy w Wydawnictwie, na rynku księgarskim ukazała się pozycja: J. Baka, Poezje, Warszawa 1986. Wydanie to, w oprac. A. Czyża i A. Nawareckiego, jest kompilacją edycji Uwag rzeczy ostatecznych…, zachowanej w Bibliotece Uniwersyteckiej w Wilnie, sygn. RC 63 (której fragmenty opublikował Estreicher) oraz innego wydania tychże Uwag… (również Wilno 1766) znajdującego się w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Marii Curie-Skło- dowskiej w Lublinie, sygn. St 3674.

Obok tego „operowego" świata-dzieła i królestwa Najwyższego poezja późnego baroku niosła ze sobą także i inną wizję rzeczywistości. Wtedy to Ziemia jawiła się jako padół łez, miejsce przymusowego zesłania i osaczenia, domena bólu i rozpaczy. Ów świat bólu najgłębiej, najbardziej wstrząsająco wyraził się chyba w *Pieśniach albo trenach* na śmierć Stefana Wacława Potockiego. „Wszędzie ostro, twardo, grubo, / Wszystko wrzody […] czyni na sercu i krosty…" Jednakże u autora *Lidii* ból przede wszystkim przynależny jest jeszcze człowiekowi, chociaż poeta przeczuwa go już w otaczającej przyrodzie:

> Puśćcie na las krogulce, nie gońcie przepiórek!
>
> Tak-li każdy żałuje synów albo córek?
>
> I ptacy mają zmysły,
>
> W których serca zawisły.

(Pieśń albo tren od jesieni)

Poezja czasów saskich pójdzie właśnie tym śladem. Gdy będzie chciała przekonać, że rzeczywistość ziemska to padół łez, pokaże świat jako jeden wielki organizm, wielkie torturowane cielsko, skazane na ból i rozkład. Oto jak Druzbacka przedstawia na przykład wiosenną orkę:

> Teraz ci każdy, za swoje oddaje
> Kilkakroć w roku dotkliwie przewraca.
> Grubym żelazem ciało w skiby kraje.
> Nieraz zawadzi, i żeber pomaca;

(Na element ziemi)

Ziemia to wielka matka kaleczona przez własne dzieci. Jak ten typ odczuwania by! w owych czasach powszechny, niech zaświadczy fakt, iż obrazowanie takie stosował nawet Wacław Rzewuski, człowiek o skądinąd niepospolitej kulturze i wyrobionym smaku artystycznym, chociaż poniższy fragment zdawałby się temu przeczyć:

> Tym karze sprawiać obszary i lany
>
> Za pługiem wołów prac czyniąc ostatki
>
> Pocić się, gmerząc w wnętrznościach swej matki.

(Życie człowieka)[84]

Temat nicości ludzkiej egzystencji wymagał po prostu takiej „brutalizującej" stylistyki i nawet zwolennicy subtelnej poezji pasterskiej musieli się tej zasadzie przyporządkować. W świecie poetyckim Drużbackiej natrafiamy na ból prawie co chwila i to nawet w miejscach, w których jego istnienia wcale byśmy nie podejrzewali:

[84] W Rzewuski, Zabawki wierszem polskim, Warszawa 1760, przedruk.: Poeci polskiego baroku, oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, Warszawa 1965, t. 2, s. 550.

Słuch mię dochodzi od Wezuwiusza.
Jak ciężko wzdycha ściśniony obręczą;
Kiedy go z dołu twój płomień przymusza.
Boki rozdęte, usta wyschłe jęczą.
Odetchnąć musi gorącemi duchy,
Przez co wsie, miasta zasuł popiół suchy.

Dzięki owemu ciągłemu stosowaniu hiperboli rodzi się jakaś rzeczywistość brutalna, okrutna, zatrważająca. Ów świat — wielki organizm — skazany jest na zagładę, rozkład, gnicie i śmierć. W *Refleksjach* duchownych… Juniewicza „spróchniały" nawet kamienne mury Troi. Poeta na długo przed *Hymnami* Kasprowicza maluje ponury pochód ku śmierci całego świata przyrody:

Jednakim torem
Sowy z kondorem
W dół lecą czołem,
Subtelne strzały
I grube skały
Raz wraz się kruszą.
Też same mole,
Rysie, sobole,
I koty duszą[85]

Nic też dziwnego, że ludzie dla Juniewicza to „ślepe krety", ryjące wśród zgniłych szmat i rozkładających się szczątków. Przy takim postawieniu sprawy, rzecz oczywista, czytelnikowi nie pozostawało nic innego tylko pragnąć najszybszego wyzwolenia z ziemskiego więzienia, bo przecież same zmysły „naocznie" przekonały go o nędzy własnego życia.

Na przykładzie twórczości Elżbiety Drużbackiej najlepiej chyba można zaobserwować, jak poetka, dosłownie na naszych oczach, manipuluje obrazem świata w zależności od tego, czy chce go nam pokazać jako królestwo Boga, czy jako padół ziemski. Wystarczy tylko skonfrontować ze sobą dwa jej poematy: Opisanie *czterech części roku* i *Opisanie czterech elementów.* Oba utwory przedstawiają świat, w którym żyjemy, ten sam świat, a jednak tak bardzo się w obu tekstach różniący, wywołujący tak odmienne wrażenie, tak różną niosący ze sobą naukę. Już, już gotowi jesteśmy uwierzyć, że otacza nas wielki skarbiec, gigantyczne i wspaniałe muzeum wszelakich cudów, gdy nagle, jakby pod dotknięciem czarodziejskiej różdżki, obraz pryska i z przerażeniem spostrzegamy, że dotykamy wielkiego, ryczącego z bólu cielska natury. Niewątpliwie Drużbacka jest iluzjonistką, świadomą iluzjonistką znającą potęgę złudzenia. Podobnie i inni poeci. Udalryk Krzysztof Radziwiłł wie na przykład, że iluzję tworzy także powab świata:

Czasem z pochodni płomień wyda zloty,
Który po wszystkich kościach iskry pryska.
Gra kuglarz, szydzi, gdy jut swą broń składa,
Które Igrzysko ludzkie oko wabi:
Tak jest pokryte święcie twoja zdrada.
Na Jad pochlebny prędko ulgną słabi.

[85] K. M. Juniewicz, Refleksje duchowne na mądry króla Salomona o doczesności światowej sentyment…, Częstochowa 1731, s. 13 (stąd dalsze cytaty).

(Jak się świat obraca…)[86]

Znajomość praw, jakimi rządzi się złudzenie, oraz ambicja manipulowania owymi „słabymi", w stopniu większym lub mniejszym, dane są wszystkim poetom tych czasów. Różnica polega tylko na tym. czy robią to prymitywnie, czy też subtelniej i z kunsztem. Metoda natomiast jest wciąż ta sama. Poezja czasów saskich na dobrą sprawę w wielu wypadkach w ogóle nie pokazuje świata „neutralnego", który wart byłby opisania dla samego siebie. Świat zawsze musi coś sobą wyrażać, a ponieważ wyrażać może rzeczy różne, różne też przechodzi przeobrażenia. Tym sposobem oparcia dla rzeczywistości szuka się już nie w porządku natury, ale w duszy czytelnika. W swej słynnej książce Jean Rousset uznał postać Kirke za jeden z podstawowych symboli europejskiej sztuki barokowej. Myślę, że ideał ten mógł być szczególnie bliski i naszym poetom późnego baroku w sensie niemalże dosłownym.

II

Bardzo często w późnym baroku sklepienia pałaców i kościołów przyozdabiano dekoracją malarsko-stiukową. Niekiedy malowano na suficie jakby dodatkowe okna, przez które do środka spływały z niebios roje amorków. Niektóre z nich siadały jakby na parapecie i bezceremonialnie spuszczały nogi do wnętrza nawy czy salonu (świetny przykład takiej dekoracji mamy w fundowanym przez Stanisława Herakliusza Lubomirskiego czerniakowskim kościele Bernardynów). Ulegamy złudzeniu i dopiero obserwacja z bardzo niewielkiej odległości sprawę wyjaśnia — zazwyczaj połowa takiego amorka jest namalowana, a druga połowa, ta wpuszczona do wnętrza, wykonana ze stiuku. Granica między rzeźbą a malarstwem została zniesiona. Materia traci jakby swoją „trwałość" i „twardość". Staje się sama jakby iluzją. Otóż coś podobnego dzieje się i w ówczesnej poezji.

Świat poetycki Jana Kochanowskiego składał się z niewielu elementów: dom w Czarnolesie, lipa, stół i studnia, ale były to przedmioty jakby „solidne", stojące na trwałych podstawach. Teraz, w poezji czasów saskich, wszystko zaczyna przypominać laseczkę plasteliny, którą poeta o iluzjonistycznych aspiracjach na naszych oczach przekształca i formuje na wiele sposobów. Nie czyni tego tylko dla naszej czy swojej rozrywki. Chce nam przez to coś pokazać, coś, co jest i czego nie ma zarazem. Nie ma — bo nie widzimy tego gołym okiem; jest — bo powinniśmy to zobaczyć „przed oczyma duszy", a przynajmniej spostrzec powinni współcześni czytelnicy Rudnickiego i Baki. Posłużmy się w tym miejscu przykładem. Jak wiemy, barok był zafascynowany ruchem. Różnie go jednak przedstawiano. Sęp Szarzyński pokazał obroty sfer i ciał niebieskich. Zbigniew Morsztyn sprowadził ruch na ziemię i przedstawił życie małego miasteczka jakby na taśmie filmowej puszczonej ze zbyt dużą szybkością *(Emblema 47).* Zarówno Szarzyńskiemu, jak i Morsztynowi chodziło w gruncie rzeczy o to samo — o zasugerowanie krótkości żywota, ale ruch, jaki przedstawiali, był jeszcze ruchem rzeczywistym. A jak pokazać ruch, którego nie ma — szaleńczy wyścig wszystkiego i wszystkich ku śmierci? Juniewicz zrobił to tak:

Purpury, mitry,
Lutnie i cytry,
Mury, meduzy.
Wszystko się toczy.
Tocząc nic zboczy
Od życia gluzy.

[86] U. K. Radziwiłł, Elegie moralne. J.A. Załuski wydał je pomyłkowo jako utwory Drużbackiej w t. 1 Zebrania rytmów przez wierszopisów żyjących… (Warszawa 1752). Błąd sprostował w t. 3 tej edycji przedruk.: Poeci polskiego baroku, op. cit., t. 2 s. 575 (stąd dalsze cytaty).

Na dobrą sprawę są to metonimie oznaczające poszczególne zawody i kondycje, ale w pierwszej chwili widzimy tylko strumień najprzeróżniejszych rzeczy, które łączy jedynie rym, tak jak łączy je wspólny pęd ku śmierci. Metodę tę z większym powodzeniem zastosował Józef Baka w *Uwagach śmierci niechybnej*. Cała ta część jego książeczki to jeden nieprzerwanie płynący potok ludzi, zwierząt, rzeczy, obrazów i rymów „szalona pieśń wizjonera", jak ją nazywa Czesław Hernas. Dominik Rudnicki z kolei postąpił nieco inaczej. W jego utworach tracimy kontrolę i nie wiemy dokładnie, co się właściwie porusza. Ważny jest sam ruch, płynne, wykonywane w powietrzu susy, bez względu na to, czy należą one do spłoszonej sarny, czy do galopującego młodego konia, czy przeskakuje się krzewy, czy też od razu szczyty górskie:

Gdy Akteon zemknie psy ze smyczy.
Kroków sama pierzchliwa nie liczy.
Rznie się i przez ostre głogi.
Sadzi jak przez niskie progi
Przez obłoków bliskie Alpy.
Tatry, niebotyczne Kalpy
Przeskakuje.
Z Akwilona patrzcie, jakie dziwy!
Rodzi się gdzieś źrzebiec urodziwy,
Ten ledwie co się urodzi,
Na wyścigi z ojcem chodzi.
Tak człek ledwie wiatru skusi.
Jakby w sawody iść musi
Z Atalanty.

(Życie ludzkie upływające, w tejże materii)

Tak więc za pomocą odpowiedniej żonglerki, jakby przez ciągłe „przetasowywanie" elementów rzeczywistości, udało się poetom czasów saskich pokazać coś, czego nie ma, a co pokazać za wszelką cenę postanowili. W rozbitym w pył kosmosie czytelnik zaczynał dostrzegać poruszające się z zawrotną szybkością punkciki, zmierzające najwyraźniej do otwartej krypty grobowca.

Lecz rzecz nie kończyła się tylko na żonglerce. Często sięgano po jawną deformację. Powstawały wtedy dziwne, fantastyczne królestwa, jak na przykład kraina śmierci u Rudnickiego, skuta wiecznym lodem, zimna, biała, pogrążona w absolutnej ciszy. Przebywa się ją jakby szaleńczym ślizgiem, który kończy się na przerębli:

Wolne ludziom do wieczności pasy
Dały przez ten kraj śmiertelny czasy,
Łotr tam nic ustąpi drogi,
Nikt nie przerwie w biegu nogi,
Prędka droga jak po ledzie
By i chora noga zjedzie
Do terminu.
Ledwo zimnej starości dojdziemy
Lat tych, niby lodu skosztujemy.
Wnet nas Juko gąsek trzody
Śmierć do martwej spędu wody.

(Krótkość życia ludzkiego)

„Lód" i „martwa woda" są tutaj zupełnie czymś innym niż lipa czy studnia Kochanowskiego. Zostały stworzone z niczego, z powietrza i za chwilę, w dalszej partii wiersza, z powrotem w powietrze się rozpłyną. Materia stała się iluzją. Powołuje ją do życia chwilowa potrzeba, cel doraźny i tylko on zapewnia jej to ułamkowe trwanie. W tej rzeczywistości nawet granice pomiędzy życiem doczesnym a pośmiertnym, pomiędzy Ziemią a zaświatami okazują się być rzeczą względną, którą się dowolnie manipuluje. Przebywanie „za życia" w piekle jest przecież czymś niezwykłym, czymś, co podważa sens doczesnego istnienia jako czasu „próby". To „nienormalne" przyspieszenie ostatecznej kary w świecie jednego z poetów późnego baroku, Piotra Franciszka Alojzego boskiego, okazuje się jednak właściwie „normalnym" sposobem istnienia każdej jednostki ludzkiej:

Piekielna przepaść żywo nas pożera
Gdzie już po uszy człek choć nie umiera
Cień go na świecie, a sam w piekle wszytek
Któż nie ma drżących po kolany łytek?

(Głos V)[87]

Owe drżące ze strachu łydki nieco nas dzisiaj śmieszą, świadczą jednak dowodnie o emocjonalnym ukierunkowaniu całego przedstawienia, nie pozostawiając wątpliwości co do intencji autora. Niekiedy zza tych fantastycznych wizji zdaje się przezierać jakby jakiś zawiązek fabuły, na przykład u Baki:

On trwoży dwory, trzęsie pałace,
Gdy mściwa pomsta we drzwi kołace.
Trwoga w pokojach!
Za stół zasiada, rwie kęsy z gęby.
Dożuć nie dadzą latające zęby…
Febra w jelitach.
Choć się wiwaty zaczną po stole.
Kielich z nóg spada, a oschłe wole
Dręczy pragnieniem…

(Uwaga kary niezliczonej grzechów)

Przyznać należy, że niewiele brakuje autorowi *Uwag rzeczy ostatecznych…* do ponurości ballad romantycznych i opowiadań grozy. Ale dla Baki największa nawet groza ma przede wszystkim walor instrumentalny, służy perswazji i tylko na niej opiera swą rację bytu. Straszące monstrum to nie żaden duch osjaniczny, a tylko mało romantyczny ludzki grzech. Nieco inaczej wyglądają eksperymenty Dominika Rudnickiego. Tutaj nawet słowo „fantastyka" nie oddaje istoty rzeczy, gdyż nawet ta potrzebuje jakiejś namiastki wewnętrznej logiki. Natomiast autor Głosu *wolnego* w wiązanej mowie… buduje obrazy jakby całkowicie rozkojarzone, a jednocześnie jednolite w swym tonie emocjonalnym.

Niewinnych jagniątek nie kraj smyczkiem wnętrzności.
Gdy sumienie mi niewinne we wnątrz nie gości,
Niech mi cały chór pauzuje, w niespokojnym gdy nie
czuję

[87] Korzystałem z drugiego, rozszerzonego wydania: P. F. A. Ł[oski], Dźwięk na wdzięk Opatrzności Boskiej…, Warszawa 1727, s. 29 (stąd dalsze cytaty).

Pauzy sumieniu.

Drze sumienie, niechże się już nie drze słowiczek.

Niech nic wiedzie drzewa w taniec Orphea smyczek.

(Wesołość prawdziwa)

Utwór staje się nieco bardziej zrozumiały, gdy czytelnik odkryje, że jest on nawiązaniem i swoistą polemiką z Pieśnią II Ksiąg pierwszych Kochanowskiego[88].

Powyższy obraz odpowiada temu fragmentowi z poezji czarnoleskiej, w którym mówi się, iż gdy „kogo gryzie mól zakryty", temu radości nie przyniesie śpiew i gra na lutni i „wszystko idzie na wiatr mimo uszy" (w. 21 - 24). Rudnickiemu chodzi w gruncie rzeczy o coś podobnego, jednak tezę tę stara się niejako narzucić odbiorcy, prowokując u niego negatywną reakcję emocjonalną na samo zjawisko muzyki. To, o czym Kochanowski tylko opowiadał, autor Głosu *wolnego w wiązanej mowie… w* formie doświadczenia demonstruje „na żywo". Zaczynamy odczuwać natręctwo dźwięku — jest to przecież „muzyka ciętego szkła". A na tym właśnie zależało Rudnickiemu. Liczy się tylko efekt.

Można w tym miejscu powiedzieć, że wszystko to jest wynikiem jedynie nieumiarkowania ówczesnych poetów dewocyjnych, lubiących błyskotliwe i tanie efekty. To prawda. Ale prawdą jest również, że tą samą metodą posługiwali się wcześniej „samotni poeci": Stanisław Herakliusz Lubomirski czy Wacław Potocki, chociaż czynili to w sposób bardziej dyskretny. Oto jak „polski Salomon" uzyskuje efekt ciszy i sennego bezruchu:

Na bawełnianych stróże nogach chodzą.

Co przystępują blisko do łożnice.

Drzwi na zawiasach ostrożnie uwodzą

Każdemu kłódka ciche zwiera lico;

(Somnus, secundus)[89]

Do jawnej, fantastycznej deformacji, obliczonej na wywołanie u odbiorcy pożądanej reakcji emocjonalnej, chętnie uciekał się także autor *Moraliów,* czynił to jednak tylko wtedy, gdy zależało mu na odczuciach negatywnych, takich jak strach, beznadziejność, atmosfera mroku i rozpaczy, triumf zła i szatana. Można tu wymienić jako przykład cały szereg najbardziej znanych jego utworów, na przykład cykl Niechaj śpi *pijany, Satiricum: Czuj, stary* pies *szczeka, Dom gore, a gospodarz ogień na kominie kładzie* itp. Potrafił kreślić obrazy, których groza dorównuje wszystkim okropnościom późniejszej powieści gotyckiej i które są w stanie sugestywnie oddziałać na emocje także współczesnego czytelnika:

[…] to wiem, że mię

Śmierć trojga dzieci budzi, zruciwszy na ziemię

Z betów świeckich, gdzie choć co na jawi cieleśni

Widzą ludzie, w rzeczy nic nie masz, wszytko się śni.

Tedy, przetarszy oczy, wprzód na swe łożysko

Pojźrawszy — plunę, możesz gorsze być mrowisko,

Gdzie leżąc, kędykolwiek obrócę się bokiem.

Wszędy nieszczęściu, żalom, chorobom obrokiem?

Złe jedno z siebie zrucisz, aż drugie, aż trzecie.

Aż i dziesiąte oślep lezie; rzekłbyś że cię

[88] Por. M. Eustachiewicz, op. cit., s. 125-127.

[89] Cykl zachowany w rękopisach (np. Bibl. Kór. sygn. 488), opublikowany: Poeci polskiego baroku, op. cit, t. 2, s. 300 (stąd dalsze cytaty).

Z nogami zjedzą. Wszakże, choć ich tyła chmura,
Brednia są mrówki względem onego jaszczura,
Który we dnie i w nocy, na jawi i we śnie
Serce w piersiach sumnieniem katuje boleśnie.

(Epimenidów sen)

Trzeba jednak dodać, że nawet tak fantastyczne wizje, jak chociażby powyższe „straszliwe łoże", zawsze w poezji Potockiego noszą w sobie pewien ślad sugerujący, iż są tylko członem porównania, fragmentem ilustrującym „tok dyskursywny" i nie zyskują tak dalece posuniętej autonomii, jak się to będzie działo nieco później, w utworach poetów doby saskiej. Gdy sięgamy do tekstów poetyckich późnego baroku, rychło zaczynamy się orientować, że wcale nie wędrujemy wśród rzeczy i ludzi, wszystko ma charakter mniej lub bardziej rozwiniętego mirażu; to, z czym stykamy się naprawdę jest pejzażem utkanym z sieci ludzkich afektów — rzeczywiste pole działania wszelkiego rodzaju „łowców dusz". Do tego chyba zmierzał Wacław Borowy pisząc, iż w poezji Józefa Baki:

> […] jest coś pokrewnego sztuce malarzy barokowych, która drogą daleko posuniętej iluzjonistycznej plastyki miała rozczulać i przerażać widzów[90].

III

Aby naprawdę wciągnąć czytelnika w ową krainę iluzji, żeby go sobie w pewien sposób podporządkować, trzeba było przełamać najpierw barierę jego obojętności. Należało zaatakować od samego początku, od razu w jakiś sposób przykuć uwagę, w pewien sposób go zaskoczyć; a później tylko dbać, aby do końca utrzymać zdobytą przewagę.

A ponieważ w literaturze wszelka fikcja powstaje na bazie języka, poeci czasów saskich rychło się zorientowali, iż już tutaj muszą zaczynać swoje perswazyjne czynności. Mało tego. Ponieważ w zapisanym tekście w pierwszej chwili spostrzegamy kształt liter, format czcionki, rozkład cząstek składniowych, a dopiero później wyczytujemy z nich sensy, już tutaj na najniższym poziomie, poeta-„łowca dusz" zaczynał zazwyczaj swoją działalność. Jest coś przerażającego w tej żelaznej konsekwencji pisarzy późnego baroku. Dodajmy także, że w tej dziedzinie pierwszeństwo, nie zawsze w naszym pojęciu chwalebne, przyznać musimy poetom religijnym. Weźmy chociażby *Wojsko serdecznych noworekrutowanych na większą chwalę Boską afektów…* Hieronima Fałęckiego. Samo dziełko zdaje się reprezentować typ religijności niezwykle pedantycznej, czy może odstraszać dzisiejszego czytelnika. Wyróżnia się natomiast *Wojsko…* niezwykle konsekwentną postawą autora wobec tego, co można nazwać „mową" w utworze literackim. Fałęcki już na samym wstępie jasno precyzuje swoje cele:

> (…) tym co czytać będą dajcie benedykcyą,
> aby nic tylko oczami latali po sensach
> ale
> co czytali, konserwowali w sercach, uważali:
> co są? co byli? co z nich będzie w przyszłych czasach!

I rzeczywiście, przez ponad trzysta stron ten karmelita niemalże „wyłazi ze skóry", aby nam owo „latanie oczami po sensach" zupełnie uniemożliwić. Bo jak można szybko przeczytać coś, co jest na przykład tak napisane:

[90] W. Borowy, O poezji polskiej w wieku XVIII, Warszawa 1978, s. 72

O miłości, O miłości, O miłości!

O niepojęta miłości, O niezmierna miłości, O nie

wyrażona miłości, O Boże Ojcze, O Boże Synu

O Boże Duchu Święty

O Przenajświętsza TROYCO Jedyny Boże

Ciebie z całego serca, ach więcej,

Z całej mojej duszy, ach więcej…

Przerwiemy w tym miejscu, bo okres ciągnie się tu jeszcze przez ponad pół strony. Nasz wzrok musi się przedzierać przez ową zawiłą konstrukcję litanijną jak przez jakiś labirynt. Trzeba jednak wspomnieć, iż wykorzystywaniem samej postaci zapisu nie gardziły też dzieła takie, jak *Adverbia moralia* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Co do Fałęckiego — dba on także o dobór wyrazów, szuka efektów dźwiękowych, stara się być nawet błyskotliwy:

co to jest świat?
Jest to galanto coś, piękne ladaco, ładne nic do
rzeczy, świat ten jest to świat zdradliwy.

We fragmencie tym przyznać mu można nawet odrobinę pomysłowości, bo przecież całkowita nieostrość semantyczna określeń stosowanych dla oznaczenia świata, w myśl założeń autora, ma być tylko odbiciem świata tego bezpostaciowości i miałkości.

Innym z najczęściej stosowanych zabiegów było wprowadzanie do tekstu określeń dosadnych, wyrazów prostackich, a często nawet wulgarnych. Nie bardzo nawet potrafimy zrozumieć, jak to się dzieje, że na przykład u Drużbackiej po obrazach naprawdę poetyckich natrafiamy na sformułowania w rodzaju:

Płomienie jąć się czystych ciał nic chciały

Często swój impet rzuciły na kąty;

Święty zdrów wyszedł, tyran spalił gnaty.

(Na element ognia)

A przecież poeci sascy liczyli, że właśnie w tych momentach wyostrzają uwagę czytelnika, że dokonują ostrego sztychu, który wybija odbiorcę z przyjemnej drzemki. Metodę tę, jako podstawowy zabieg stylistyczny, przyjął dla swego poematu *Refleksje duchowne…* Karol Mikołaj Juniewicz. Ową „jowialność”, jak to sam nazywał, sprzągł na dodatek z „krótkim rytmem” pięciozgłoskowca. Proponował czytelnikowi:

Gań styl! lecz ganić
Nie śmiej i ranić
Prawdy istotnej.

Zdawał więc sobie sprawę, że „jowialność” może się po prostu nie podobać. A jednak chęć pobudzenia owych, jak ich nazywał, „leniwców” zadecydowała tu o wszystkim.

Powiedzmy sobie otwarcie, że wyżej wskazane przykłady nie najlepiej świadczą o poetach późnego baroku i ich umiejętnościach operowania „mową”. Tak było najczęściej, co wcale nie znaczy, że sam pomysł pozbawiony był sensu. Spotykamy przecież niekiedy utwory, których autorom możemy przyznać wyczucie i umiejętność posługiwania się słowem. Bo „nawet” ksiądz Baka miewał „szczęśliwe chwile”. Niech zaświadczy o tym chociażby fragment jego najpopularniejszego chyba utworu, który cytuje się przy różnych okazjach jako dowód degeneracji smaku w czasach saskich:

Kawalerów śmierć szyderca
Zrywa gwałtem i z kobierca,
Łopata
Przeplata
Wesele
W łez wiele.

(Młodym uwaga)[91]

Zastosował tu Baka dwa na raz zabiegi. Dokonał udanej kondensacji, gdyż zamiast opisywać, zderzył ze sobą gwałtownie poetyckie metonimie. Jednocześnie poprzez zastosowanie współdźwięczności (kalamburu) narzucił tezę, iż największa nawet radość z rzeczy świeckich jest tylko radością pozorną. W sumie powstał niezwykle sugestywny obraz plastyczno-dźwiękowy, krótki jak błyśnięcie flesza, a przecież bardzo pojemny. Bez względu na to, jak ten pomysł ocenimy, trudno go uznać tylko za pustą igraszkę słowną, tak jak przywykliśmy tradycyjnie określać tego typu zabiegi poetów późnego baroku. Wyraz „pusta" nie jest tu chyba najszczęśliwszym określeniem. Baka nie tylko się bawi, jednocześnie postępuje celowo w myśl określonej taktyki. Chce przekazać pewne pouczenie w sposób niezwykle szybki i z jak najmniejszym oporem ze strony potencjalnego odbiorcy. Uderza zatem celnie w jego przyzwyczajenia językowe, tak że czytelnik mimo woli przyznaje mu rację. Autor *Uwag rzeczy ostatecznych do* swej „pracy nad odbiorcą" wprząc potrafił nawet intonację wiersza i to z wcale niezłym skutkiem:

Trosk alternaty i krzyżów krzyżyki,
Gromy, pioruny, chorób komuniki,
Śmierć, czyściec, piekło i wieczność bezdenna,
Na firmamencie rozkosznie odmienna.
Na nas wołają prośbą, groźbą… Dają
Impet miłości: niech serca pałają
Ku Stwórcy swojemu!

(Tekst o miłości Bożej)

Ciągi enumeracyjne w pierwszej części strofy nadają rytm dość spokojny a nawet monotonny. Nagłe zagęszczenie rymów w wersie piątym powoduje kumulację energii intonacyjnej. Następuje pauza i nagłe załamanie intonacji za pomocą ostrej przerzutni. Jej część przeniesioną do wersu następnego jesteśmy zmuszeni dosłownie z siebie wyrzucić z gwałtownym impetem, gdyż tylko w ten sposób rozładować możemy skumulowaną uprzednio energię. Powstaje właśnie wrażenie gwałtownego, ukierunkowanego wyładowania. Ów „impet miłości", jak mówi Baka. To już nie tylko zwykła sprawność formalna, to prawdziwa wirtuozeria „epigońskiego mistrza". Autorowi *Uwag rzeczy ostatecznych* udało się w tym momencie to, czego pragnął i czego pragnęli inni poeci późnego baroku. Zdobył panowanie nad swoim czytelnikiem już na poziomie mowy. Z podobną sprawnością umiał się posługiwać środkami wersyfikacyjnymi także Dominik Rudnicki. W jednym z wierszy cyklu opartego na motywie tańca starca przed kosą Śmierci (inc. Hup, *stary, hup, hup*) w wersie ostatnim dotychczasowy skoczny rytm trocheiczny zostaje zastąpiony niespodziewanie przez amfibrachy, co stanowi pewien nieprzyjemny zgrzyt dla ucha, jest to właśnie owa przykra „pointa", jaką kończy się każde życie ludzkie[92]

[91] J. Baka. Uwagi o śmierci niechybnej…. Warszawa 1828. s. 16 (dalsze cytaty z tego wydania).
[92] M. Eustachiewicz, op. cit., s. 105-106.

Chęć manipulowania mową właściwa jest większości twórców tych czasów. Nie bez przyczyny pod koniec XVII wieku *poesis artificiosa* wysuwa się na czoło w hierarchii rodzajów i gatunków literackich[93]. To, że jedni poeci dokonują tego lepiej, inni gorzej, nie powinno nam przesłaniać faktu, że zawsze robią to w jakimś określonym celu. Wierzą, że także językiem tworzy się iluzję. W wyniku tego samo słowo w ich utworach nabiera daleko posuniętej „plastyczności" i „miękkości", samo staje się poniekąd iluzoryczne. Dlatego też „autorytatywne" słowo oświecenia zostaje odczute w pewnym momencie jako całkowita nowość.

IV

Pisarze czasów saskich jednoznacznie opowiadali się za modelem oddziaływania emocjonalnego. Możemy twierdzić, że jest to objaw degeneracji gustów i smaku artystycznego. Niestety niczego to nie wyjaśnia. Poza tym. jak wiemy, samo zjawisko było charakterystyczne nie tylko dla literatury, ale także dla architektury i sztuk plastycznych w ówczesnej Polsce. A przecież iluzjonistyczne freski Michała Anioła Palloniego czy też rzeźby Baltazara Fontany, który swe ołtarze budował w równej mierze z kamienia, jak i z naturalnego światła i powietrza, to wszystko są niewątpliwie dzieła wysokiej klasy. Zresztą i tych kilka przykładów z ówczesnej poezji, które zostały przedstawione powyżej, może świadczyć, iż nie wszystko w niej jest tak jednoznacznie pozbawione jakichkolwiek wartości. Dlatego też sądzę, że trzeba w tym miejscu pytanie postawić inaczej. A mianowicie, co spowodowało, iż na pewnym etapie rozwoju poezji barokowej twórcy zamiast „rozmawiać" ze swoimi czytelnikami zapragnęli oddziaływać na nich za pomocą afektów? Myślę, te odpowiedzi szukać należy w atmosferze kulturalnej tych czasów.

Barok stworzył wizję rzeczywistości barwnej i zmiennej. Nie zawsze jednak pamiętamy, że owa zmienność była w pewien sposób ograniczona. Istniały pewne punkty stałe, takie jak Bóg, Kościół, monarchia, szlachecka wolność itp. To na nich, jak na fundamentach, budowano barokowy gmach wyobraźni. Poeci osiemnastowiecznego baroku starali się stworzyć konstrukcję bardziej sugestywną i wspaniałą właśnie dlatego, iż w owej budowli zaczynały się pojawiać pierwsze pęknięcia. Można nawet ryzykować twierdzenie, że zależność była tu wprost proporcjonalna. Im owe szczerby i luki stawały się wyraźniejsze, z tym większą energią starano się to zamaskować, stosując metodę iluzji.

Przyzwyczailiśmy się już, iż w twórczości Elżbiety Drużbackiej odnajdujemy pewne akcenty nowe, zapowiadające ducha następnej epoki. Poetka sama będąc, jak twierdzi, „nieuczoną", docenia jednak wartość myślenia naukowego, potrafi odnaleźć pewne wartości pozytywne w doktrynie wolnomularstwa. Tłumaczy się to zazwyczaj „kobiecym" rozsądkiem autorki. Kłopot jednak, iż na Drużbackiej sprawa się nie kończy.

Tak na przykład w Theatrum życia ludzkiego… jezuity Piotra Kwiatkowskiego, a więc w najmniej oczekiwanej sytuacji, natrafiamy na takie oto momenty:

> Jakby mieli się wstydzić Chrześcijanie
> Którzy bez wstydu, Boga nie szanują
> W jegoż kościołach: gdy sami poganie
> W bałwochwalnicach, większy pokazują
> Po sobie statek, mający wzgląd na nie
> I piękniej, dla swych bożków, tam statkują.
> Gdy w swych meczetach lepiej ułożeni
> Do nabożeństwa, hardzi Saraceni.
>
> (ekshibicja 21)[94]

[93] T. Michałowska, Staropolska teoria genologiczna, Wrocław 1974, s.139-141
[94] P. Kwiatkowski, Theatrum życia ludzkiego…, Kalisz 1744, s. 195.

Przez cały wiek XVII pogan jednoznacznie kojarzono z mocami piekielnymi. Ocena była zawsze negatywna. Tej konwencji przestrzegał jeszcze ściśle Wacław Potocki, pisząc Wojnę chocimską. A tu nagle takie przeobrażenie. Otóż na przełomie XVII i XVIII wieku zmienia się radykalnie stosunek kulturalnej Europy do reszty świata. Zaczyna się dostrzegać w innych kulturach i religiach wartości pozytywne. Uczeni studiują moralność i politykę Chin, Peru, Arabii itp. Jezuici wysyłają do Chin swoich misjonarzy i starają się udowodnić światu, że między konfucjanizmem a chrystianizmem nie ma na dobrą sprawę istotnych różnic i gdyby kiedyś apostołowie dotarli tak daleko na Wschód. Chińczycy na pewno zostaliby katolikami. Dość rychło cudzoziemcy. Arab, egipski mędrzec, „dobry dzikus", stają się bohaterami pozytywnymi. którzy obiektywnie ocenić potrafią „skażenie Europy"[95]. Doprowadzi to później w prostej linii do *Listów perskich* Monteskiusza. Coś z tego całego ruchu docierać musiało i do ówczesnej Polski, co sugerować może powyższy fragment z Kwiatkowskiego[96]. Przypomnijmy, że już w latach dwudziestych XVIII wieku istnieją na terenie Rzeczypospolitej oświeceniowe enklawy, a „parcie" nowych idei musiało być ogromne. Konserwatyzm kultury czasów saskich nie jest bynajmniej wynikiem izolacji, jest natomiast postawą świadomego oporu.

Weźmy inny przykład. Nikt nie wątpi, że Drużbacka była osobą religijną. A jednak odnosi się wrażenie, że to, co można nazwać „mitologią" chrześcijańską, trąci dla niej wyraźnie myszką. Stąd też trudno się w niektórych momentach zorientować, czy poetka drwi, czy też mówi poważnie. Tak więc, gdy pisze o jabłku, nie omieszkała przytoczyć podania biblijnego o kuszeniu przez węża i wygnaniu z raju. Ale konkluzja tego wszystkiego jest zaskakująca. Oto konsekwencje dla jabłka:

> Niechże przynajmniej tę karę odniesie
> Jabłko by lada pastuch nim potrząsał,
> Czy w sadzie z szczepu, czyli z płonki w lesie,
> Ogryzek rzucił, boki mu obkąsał:
> Które spaść nie chce, więc bez polityki,
> Zażyć nań wolno kija, żerdzi, tyki.
>
> (Jesień)

Na całkiem już bezceremonialne żarty na temat jabłka rajskiego pozwala sobie anonimowy autor przypomnianego przez Czesława Hernasa poemaciku Pochwała piersi z przełomu XVII i XVIII wieku, tekst ten zdaje się już jednak reprezentować jawny gust libertyński. Postawa ta nie zdziwi, gdy przypomnimy sobie, że w 1678 roku Richard Simon dokonał filologicznej interpretacji Puma *świętego.* Jak łatwo się domyśleć, jego przedsięwzięcie wywołało prawdziwe trzęsienie ziemi w świecie chrześcijaństwa. Religijność ludzi pierwszej połowy XVIII wieku to już coś innego niż życie duchowe w poprzednim stuleciu, choć nie zawsze o tym pamiętamy. Wróćmy jednak do Drużbackiej. Mimowolnie nasuwa się podejrzenie, że nawet „straszy" ona swoich czytelników nie całkiem „serio". I tak w *Snopku na polu życia ludzkiego…* w jawny sposób nawiązuje do tradycji *Rozmowy Mistrza ze Śmiercią.* Zgodnie z nią maluje Śmierć jako okropne monstrum, rozkładające się zwłoki i już gotowi jesteśmy się przerazić, kiedy nagle poetka wprowadza dysonans, zaczyna się zastanawiać, jaką właściwie owo straszydło ma… płeć. (Parędziesiąt lat później Trembecki zrobi to samo w stosunku do aniołów.)

[95] Przemiany w świadomości europejskiej na przełomie XVII i XVIII wieku opisał w swej fascynującej książce Paul Hazard: P. Hazard, Kryzys świadomości europejskiej 1680 - 1715, Warszawa 1974, passim.

[96] Jednocześnie jednak nawet niektóre preoświeceniowe utwory zachowują pod tym względem daleko posunięty radykalizm. Przykładem Sarmatides seu satyrae Antoniego Ponińskiego z 1741 roku, gdzie w satyrze II dowodzi się wyższości wyznania katolickiego nad mahometańskim i luterańskim za pomocą anegdoty o młodzieńcu i trzech pannach. Oczywiście tylko katoliczka okazała się osobą prawą i tym sposobem przekonała młodzieńca do swej wiary.

Wnętrzności widać przez żebra wygięte,
Gdzie oczy były, tam głębokie doły.
Tam gdzie mózg mieszkał, jakby nalał smoły.
Chusta przez biodra brudna przepasana.
Czy z prześcieradła czy z zgniłej koszuli.
Ledwie co chude zakryła kolana.
Gdzie kiedy było coś, to kryje, tuli;
Uznać nie mogła w strachu pustelnica,
Jeśli był samiec, alboli samica.

Cały zresztą utwór Drużbackiej utrzymany jest w takim tonie podrabianej średniowieczyzny, średniowieczyzny jakby z leciutkim przymrużeniem oka. O ile jednak w stosunku do tradycji chrześcijańskiej poetka starała się zachować pewną przynajmniej ostrożność i umiar, o tyle wodze ironii popuścić mogła w odniesieniu do mitologu antycznej. Oto w Opisaniu czterech części roku mamy obraz, w którym Demeter w złocistej karocy, ciągnionej przez lwy. pojawia się nad polem, gdzie pracują żniwiarze. Obniża lot, po czym ląduje wśród grzmotów i piorunów. Przerażeni żeńcy rozpierzchają się po polu, na co zdziwiona bogini —

Rzecze łagodnie: — niech się nie obawia
Nikt, żem tu z grzmotem i światłością swoją
Przyszła, gdyż bogom należy dziedzicznie
Z nieba na ziemie chodzić pompatycznie.

(Lato)

Drużbacka bawi się tutaj w sposób całkowicie jawny. Inny jej utwór: Opisanie odmiany *czasu…* jest w całości taką „elegancką" mitologią na wesoło. Bo trzeba tu przypomnieć, iż właśnie na początku XVIII stulecia zaprzestano definitywnie alegorycznej interpretacji mitologii. Już w latach dwudziestych jezuici polscy zaczęli drukować podręczniki nowe, oparte na nowożytnej tendencji do racjonalnego, historycznego wykładu genezy powstania mitów.

Myślę, iż w przypadku autorki Fabuły o książęciu *Adolfie* można mówić o jakimś jeszcze nie uświadomionym, ale już przeczuwanym racjonalizmie. Objawił się on zresztą w całej swej okazałości wcześniej w Złocistej przyjaźnią *zdradzie* Adama Korczyńskiego. który przepuszczając wszystko przez filtr zdrowego rozsądku poczynił ogromne spustoszenia w świecie barokowych wyobrażeń. Ale romans Korczyńskiego nie doczekał się w tych czasach druku — jego autor wystąpił zbyt wcześnie i zbyt otwarcie. Musimy pamiętać, iż był to okres, w którym wszechwładna cenzura konsekwentnie niszczyła wszelkie przejawy nowej myśli i jakiejkolwiek swobody intelektualnej. Parcie nowego światopoglądu wycisnęło swe piętno nawet na poetach rzeczy ostatecznych, reprezentujących chyba najbardziej konserwatywny pod względem myślowym nurt w literaturze późnego baroku[97]. Tak na przykład w jednym z wierszy Rudnickiego pt. *Opieka przy ogniu nad kurczętami Bazylego kucharza* odnajdujemy uproszczony wykład teorii Kopernika. Utwór ma charakter żartobliwy i trudno na jego podstawie osądzić, jakie było naprawdę zdanie poety o wspomnianej doktrynie naukowej. Jednak niedługo potem, pod koniec lat czterdziestych, pijarzy decydują się na wprowadzenie jej do programu nauczania; a co najciekawsze, dla jej przybliżenia, w wykładzie stosują (według relacji Kitowicza) porównanie do pieczeni na rożnie obracanej wokół ognia, obraz zatem ten sam. co i w wierszu Rudnickiego[98].

[97] Poezja rzeczy ostatecznych nie była jednak jakimś „wykwitem" czasów saskich. Utwory tego typu powstawały na terenie całej Słowiańszczyzny przez cały XVIII wiek. Por. E. Angyal, Świat słowiańskiego baroku. Warszawa 1972. s. 395

[98] M. Eustachiewicz, op. cit, s. 158.

Tymi to sposobami poeci-iluzjoniści co pewien czas ukazują nam jakby drugie swoje oblicze. Czasy saskie to okres kryzysu. Nowe treści na tyle jeszcze nie zostały wykształcone, aby się uwidocznić, a już wszyscy mieli świadomość, że idee tradycyjne straciły swą aktualność. Ale tego wszystkiego musimy szukać jakby między wierszami. Jest to drugie, ukryte centrum, zamaskowane owym rozbudowanym, jak nigdy dotąd, gmachem barokowej wyobraźni. Część jasna, rozświetlona teatralnymi fajerwerkami, istnieje właśnie dzięki owej drugiej płaszczyźnie zasłoniętej mrokiem. Aby coś wyeksponować i rozżarzyć do białości, pokazać widzowi w całym blasku jako sugestywną wizję, trzeba jednocześnie elementy opozycyjne przesłonić cieniem. Drugie centrum, świat cienia, jest niemniej ważne. Bez niego część jasna byłaby po prostu niedostrzegalna.

Poezja późnego baroku do głębi przesiąknięta jest tą dialektyką. Prawdy głoszone i proklamowane żyją w niej w nierozerwalnym związku z ich własną negacją. Dopiero przy uwzględnieniu tego drugiego, ukrytego centrum możemy uzyskać w miarę pełny obraz twórczości poetów saskich. Kiedy tak jednoznacznie oskarżamy ich o ciemnotę i obskurantyzm, to właściwie wpadamy w zastawioną pułapkę, zdezorientowani teatralnymi efektami, których nam nic żałują. Traktujemy to wszystko zbyt poważnie. Bo przecież problemem do rozwiązania jest tutaj fakt, w jakim stopniu wierzyli oni w przedstawione przez siebie wizje? Jak dalece poważnie ksiądz Baka np. traktował wyobrażenia zawarte w części swojej książeczki zatytułowanej *Uwagi* śmierci niechybnej? Stać go przecież było i na religijną lirykę osobistą. Ale wtedy zamiast pewnego siebie „łowcy dusz", poety-iluzjonisty, jawi się nam postać stroskana i niepewna, przypominająca miejscami człowieka Sępowego:

W pielgrzymstwie świat ten ustawnie krążę

Nie wiedząc dokąd. Atoli dążę

Każdej minuty.

[.....]

Bóg mnię upewnia i uczy wiara

Przykłady twierdzą, nie sen nie mara…

Wierzyć należy

Ze są dwie drogi do nie) nam dane.

Ale na której ja się zostanę?

To utajono!

(Uwaga o wieczności)

Uwagi śmierci niechybnej są czymś zupełnie innym. Przestrogi skierowane do ludzi różnego wieku i zawodu, a nawiązujące do motywu tańca śmierci, w jawny sposób ocierają się o parodię (podobnie jak wcześniej w kilku wierszach u Rudnickiego). Chyba dość bliski prawdy był Stanisław Estreicher, gdy umieszczał je w bliskim sąsiedztwie literatury sowizdrzalskiej. Pisał o Bace:

> Jest pisarzem ludowym, odpowiadającym pewnej „masie", był i pozostanie też na zawsze przedstawicielem staropolskiego humoru i poglądu na świat Dzieło jego weszło z tego tytułu do dziejów literatury, tak jak bezimienne lub pseudonimowe utwory Krotofilnych Sowizdrzałów, Janów z Kijan, Trzyprztyckich, Baltyzerów i Maćków Perygrynatów[99].

Nasuwa się podejrzenie, czy autorowi *Uwag…* nie zależało przede wszystkim na wyprowadzeniu w pole swojego czytelnika, czy nie mamy do czynienia ze swoistym bawieniem się tym, iż odbiorca otrzymuje utwór, z którym nie bardzo potrafi

[99] S. Estreicher, op. cit, s. 841.

sobie poradzić? Jeżeli tak, to ksiądz Baka trafił w dziesiątkę. Jego naśladowcy (Korsak, Borowski, Syrokomla), tworząc parodię parodii, ośmieszyli w gruncie rzeczy nie autora *Uwag śmierci* niechybnej, lecz samych siebie. Ale to tylko jedna strona medalu. Drugą jest zaskakujący fakt, że „poezja emocji" także „potrafiła" być liryką jak najbardziej osobistą i „szczerą". Posłużmy się w tym miejscu przykładem. Poezja rzeczy ostatecznych — zarówno ta tłumaczona, jezuicka, jak i rodzima — lubowała się w brutalnych określeniach i wyzwiskach adresowanych przez rzekomych krewnych do leciwego człowieka umierającego lub już zmarłego. Ksiądz Baka w utworze *Starym uwaga* tak oto kreśli powyższą scenę:

Raz zapłaczą,
Stokroć skaczą,
Że już trupa
Cna chałupa
Nie widzi,
Bo zbrzydzi,
«Won gnoju
Z pokoju!»

Motyw był to w owych czasach obiegowy i w tym wypadku autor *Uwag rzeczy ostatecznych* wzorował się. jak się zdaje, na tłumaczonym utworze Radera, u którego odpowiedni fragment kończy się sformułowaniami:

Fora z dwora, precz z pałacu,
Zarazo, trupie, gnoju![100]

No tak, ale wszystko to były utwory o „innych" ludziach. Z jakim więc zdumieniem odkrywamy, że wśród późnych wierszy Drużbackiej znajdują się teksty. gdzie podobnie brutalne określenia są elementem osobistej spowiedzi poetki utyskującej na gorycz starości, spowiedzi kończącej się w jednym z nich prośbą do Boga:

Wywróć to próchno przez starość przegniłe
Tobie nie zgodne i ludziom nie miłe.

(Nie masz czego sobie życzyć długiego życia na tym świecie)[101]

Utwór ten jest o wiele bardziej wstrząsający nil wszystkie poematy rzeczy ostatecznych razem wzięte, a jednak stylistyka i podstawowe motywy pozostały te same. „Poezja emocji" nie była bynajmniej mniej „szczera" niż każda inna poezja. Trzeba było ją tylko umieć prawidłowo i z wyczuciem odczytać.

Poeci czasów saskich nie starali się „ułatwiać życia" odbiorcom swojej twórczości. Rzucali czytelnika na pastwę jego własnych emocji, aby sprawdzić, czy nie straci on przypadkiem głowy. Lekceważyli owych „słabych", jak ich nazwał kiedyś Udalryk Krzysztof Radziwiłł. Ktoś, kto nie chciał być tylko ofiarą „łowców dusz", musiał się wykazać sporą dozą przezorności i umiejętnością czytania między wierszami. Mógł wtedy dostąpić wtajemniczenia i wraz z pisarzem posiąść świadomość deaktualizacji podstawowych treści i wyobrażeń odziedziczonych po poprzednim stuleciu. Wzajemna nić porozumienia pozwalała, by jaskrawe i rozbudowane wizje, właśnie dzięki swojemu nieumiarkowaniu, stawały się metodą tworzenia pewnego dystansu, świadomej „teatralności" jako maski. Tak jak na obrazach Giambattisty Tiepola, w obręb wielkiego, heroicznego i dekoracyjnego baroku wtargnęły nuty żartu i zamaskowanej ironii. Kto natomiast temu zadaniu nie sprostał, „otrzymywał" od poetów późnego baroku coś w rodzaju papki zrobionej

[100] Cytuję za Stanisławem Estreicherem: 8. Estreicher, op. cit, s. 853.
[101] Tekst według wydania: Skarbiec poezji polskiej, oprac. A. Lange, 5. I, t. 1, Warszawa 1908, s. 88.

z tradycyjnych komunałów, którą łatwowiernie przyjmował jako jedyną prawdę. Być może pisarze ówcześni mniemali, że taki czytelnik na nic lepszego po prostu nie zasługuje. Nie przewidzieli jednak, że w pewnym momencie odbiorcy literatury zaczną mieć dosyć takiego perfidnego traktowania ze strony twórców, że zapragną, aby pisarze znów zaczęli z nimi po prostu rzetelnie „rozmawiać" w miarę jasno i z pełną odpowiedzialnością za każde napisane słowo. Ale na te nowe zapotrzebowania publiczności odpowiedzieli dopiero poeci oświecenia, którzy swoich czytelników potraktowali łagodnie i z dużo większą wyrozumiałością.

ROZDZIAŁ III OBRAZOWANIE POETYCKIE BAROKU ROZKWIT I KRYZYS

Zacząć wypada od dość istotnego wyjaśnienia. Określenie „obrazowanie poetyckie baroku" zostało użyte w tytule niniejszego rozdziału trochę jakby na wyrost, oznacza raczej zamierzony kierunek niż rzeczywisty efekt przeprowadzonych analiz. W badaniach historycznoliterackich nie wypracowano dotąd jakiegoś spójnego modelu obrazowania dla polskiej poezji barokowej jako całości i nie wiem, czy jest to w ogóle możliwe. I o ile od dość dawna (począwszy chyba od pracy Edwarda Porębowicza o Janie Andrzeju Morsztynie[102]) poszczególni poeci tej epoki doczekali się bardzo wielu studiów i rozpraw omawiających także i ten aspekt ich twórczości, o tyle z próbami wyjścia poza indywidualny świat poetycki i szukaniem miejsc wspólnych z obrazowaniem charakterystycznym dla innych pisarzy baroku, z tym wszystkim wciąż wiąże się szereg problemów i znaków zapytania. Weźmy dla przykładu tę orientację w badaniach historycznoliterackich, która próbowała przenieść kategorie Wölfflina ze sztuk plastycznych na literaturę.

Charakter ten ma między innymi szereg prac Romana Pollaka, a przede wszystkim, jako ujęcie najbardziej konsekwetne, przedwojenne studium Róży Fischerówny Samuel *Twardowski jako poeta barokowy*[103]. Zatrzymajmy się na chwilę przy tej książce, gdyż na jej przykładzie najłatwiej wykazać owe wątpliwości, jakie budzi opisywanie obrazowania poetyckiego baroku w kategoriach Wölfflinowskich. Otóż Róża Fischerówna rzeczywiście udowadnia, iż Samuel Twardowski widzi świat „po malarsku". Jest wrażliwy na barwy, różne ich odmiany, takie jak „barwy lokalne", „odcienie barw" czy też impresjonistyczne „nastroje barwne". To samo dotyczy światła — zarówno różnych rodzajów oświetlenia, jak blasku i gry świateł. Charakterystyczne jest także dla autora Nadobnej Paskwaliny poczucie przestrzeni, praw perspektywy i głębi obrazu. Wszystko to prawda, ale w tym miejscu właśnie nasuwa się pytanie, czy wystarczy to dla określenia barokowości tej poezji. Niewątpliwie autorka konsekwentnie wykazuje „miejsca wspólne" pomiędzy wizjami Twardowskiego a barokowym malarstwem, ale czy nie mniej ważne jest to, co zostało w tej pracy przemilczane i stanowi domenę czysto literacką? Co więcej, nie można postawić znaku równości pomiędzy „barokowością" i „malarskością", bo co wtedy zrobić z utworami takimi jak chociażby *Adverbia moralia* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, gdzie mamy do czynienia z obrazowaniem poetyckim niemalarskim, całkowicie intelektualnym, a przecież także barokowym.

Trudno teraz na poczekaniu skonstruować całościowy model właściwy dla liryki polskiego baroku. To temat na osobną książkę. Przedstawmy tylko zmiany, jakie nastąpiły w obrębie niektórych wybranych technik. szczególnie charakterystycznych dla barokowego obrazowania poetyckiego o walorze pewnej reprezentatywności. Mam więc nadzieję, że ten niepełny, wycinkowy obraz pozwoli jednak, w sposób pośredni, wnioskować o ogólnym kierunku przemian obrazowania poetyckiego baroku jako całości. Oczywiście trudno w tym wypadku uniknąć dużej dozy subiektywizmu i żeby go choć częściowo ograniczyć, starałem się przy selekcji materiału przyjąć jasne kryteria doboru. I tak w niniejszej pracy uwzględniono i połączono ze sobą dwa zasadnicze kryteria. Pierwsze to popularność i powszechność danego pomysłu czy rozwiązania literackiego wśród ówczesnych poetów. Drugie — to zgodność z ogólnymi założeniami estetyki i poetyki barokowej.

Po tych niezbędnych wyjaśnieniach wstępnych czas przejść do interesującej nas tutaj późnobarokowej „poezji emocji". Otóż poeci-„łowcy dusz", którzy mieli ambicję, by za pomocą iluzji zawładnąć afektami swoich czytelników, znaleźli się

[102] E. Porębowicz, Andrzej Morsztyn przedstawiciel baroku w poezji polskiej, Kraków 1893,
[103] R. Fischerówna, Samuel Twardowski jako poeta barokowy, Kraków 1931, passim.

w sytuacji nie do pozazdroszczenia. Cele, jakie sobie wytyczyli, wymagały silnych efektów, niemalże literackich fajerwerków. Natomiast techniki poetyckie, którymi dysponowali, w ich czasach nie stanowiły już żadnej nowości. Odziedziczyli je z całym dobrodziejstwem inwentarza od swoich poprzedników. Innymi słowy: nieco przestarzała, a przynajmniej pozbawiona waloru nowości wyobraźnia barokowa została zmuszona do pracy na zwiększonych obrotach. Skutki nie dały na siebie długo czekać. Prześledźmy to na kilku wybranych przykładach.

I

Kiedy staramy się scharakteryzować barok, jako styl w sztukach plastycznych i w literaturze, to jedną z cech od razu nasuwających się na myśl jest swoisty stosunek do natury. W porównaniu z klasycyzmem renesansowym, który za godny przedstawienia uznał jedynie wieczny porządek natury, czy też manieryzmem w ogóle niechętnym naturze, ze swoją skłonnością do spirytualizmu i intelektualnej spekulacji, barok jakby na nowo głosi powrót do rzeczywistości codziennej, dotykalnej i zmysłowej, z całym jej nieuporządkowaniem i płynnością. Jednakże, choć brzmi to jak paradoks, ryzykowne byłoby nadanie temu zjawisku miana „naturalizmu", przynajmniej we współczesnym rozumieniu tego terminu. Dzieje się tak dlatego, iż w tym, co zmysłowe, ziemskie i namacalne realizuje się jednocześnie w baroku to, co duchowe, święte, stojące wysoko ponad zwykłą codziennością. Tak na przykład na znanym obrazie Rubensa *Podniesienie Krzyża* nie tylko oprawcy stawiający „drzewo życia", ale także rozpięty Chrystus, wyglądają jak atleci. W tej właśnie wspaniałej grze ludzkich mięśni, ukazanych w dramatycznym wysiłku, realizuje się sens religijny całego przedstawienia: tragiczne napięcie i heroizm odkupienia. Chciałbym w tym miejscu przypomnieć zgrabną, a jednocześnie wiele mówiącą definicję Arnolda Hausera:

> […] manieryzm, jako wyraz antagonizmu między kierunkiem spirytualistycznym i sensualistycznym tego okresu, barok jako tymczasowe nietrwale wyrównanie tej sprzeczności na bazie spontanicznego uczucia[104].

Szczególnie cenne jest tu zwrócenie uwagi na fakt, że dla właściwego barokowi spojenia wymiaru ziemskiego i zmysłowego z wymiarem duchowym i religijnym potrzebny jest element trzeci, pośredniczący, potężne uczucie. Dodajmy, że nieodzowne jest ono nie tylko w przypadku twórcy, ale także i u widza, jeżeli ten ostatni prawidłowo ma odebrać zaprezentowany przekaz artystyczny. Ta ogólna zasada barokowej estetyki w praktyce literackiej rychło wytworzyła technikę, polegającą na zręcznym balansowaniu i jakby „przekodowywaniu" rejestru duchowego w wymiar ziemski, nie na tyle jednak, by ten pierwszy uległ zatarciu. Metoda ta w całej pełni objawiła się już w poezji wczesnego baroku, szczególnie w twórczości Kaspra Miaskowskiego. Świadczyć o tym może początkowy fragment z *Elegii pokutnej do Najświętszej Panny* i Matki, w którym poeta w ten sposób zwraca się do Marii:

Tyś wtóra kotew, gdy wicher szalony
Porywa okręt na wstręt skały słonej,
Ty, gdy zasłonią czarne niebo burze,
Złotejś podobna w ten czas Cynozurze,
Którą obłędni żeglarze witają,
Gdy je strach i śmierć za boki chwytają.
Oto mnię gęste zalewają wały
Ogromnych grzechów, a siły ustały!

[104] A. Hauser, Społeczna historia sztuki i literatury, Warszawa 197, t. 1, s. 289.

Już jedno do dna wiecznego upadnę,
Jeśli z ratunku twego nie dopadnę
Drzewa, co Syn twój, wziąwszy je na ramię
I krwią oblawszy, umarł na niem za mię;
Jeśli się rogu nic chwycę opoki.
Na której wierzchu widzę dom wysoki,
Bezpieczny, mocny a tam (jako tuszę)
Wytchnę i płucząc szaty swe wysuszę.
Daj jedno rękę w tak żałosnej toni,
Niech cię nie darmo głos ostatni goni[105].

Sama alegoria „życia jako żeglowania" nie była u progu XVII wieku niczym nowym. Nowością, sygnalizującą barokowy już charakter samego obrazu, było to, że w przedstawieniu tym na równi mamy do czynienia z sytuacją człowieka pogrążonego w grzechach — modlącego się o wstawiennictwo Matki Boskiej i pragnącego znaleźć ocalenie w Krzyżu Chrystusowym — jak i z tragicznym, i jakże konkretnym przypadkiem rozbitka na morzu, szukającego ostatniej deski ratunku. Oba te rejestry są w idealnej równowadze i wzajemnie się przenikają. Dzięki temu całość. zachowując swój spirytualistyczny charakter, uzyskała jednocześnie walor silnie plastyczny.

Powyższa technika, stosowana przez wielu twórców z dużym powodzeniem, przetrwała do schyłku XVII wieku i jeszcze niektórzy poeci tych czasów potrafili się nią posługiwać z kapitalną wręcz swobodą. Należał do nich niewątpliwie Wespazjan Kochowski. Oto dla przykładu *Psalm 6 z II* księgi *Niepróżnującego próżnowania:*

Wałem mię obtoczyli nieprzyjaźni moi,
Koląc mię hartem grotu, a jam próżen zbroi.
Zdrętwiałem, nieszczęśliwy, bojaźnią gotową,
A strach śmierci tuż stanął zewsząd mi nad głową.
Anim się ja obejźrał, kędy słońce wschodzi.
Anim szukał ratunku tam, kędy się godzi.
Dlatego ten fundament, na który-m wsparł nogi,
Obalił się i mnie wraz potkał upad srogi.
Poznałem lecąc, Ite dosyć słabo stałem,
A zbójcom mym upadkiem pocieszenie dałem.
Odartego z delicyj nabytych z daleka,
Krwią własną niewinnego sposoczyli człeka.
Rany srogie zadawszy, gdy jeszcze krew pluszczy.
Nagiego mię w bezludnej zostawili puszczy.
Głowę i piersi moje haniebnie przebili,
Ale nad wnętrzościaml bardziej się pastwili
Tam rana rozjątrzona koniec życia niesie,
Tę zleczyć sam Pan może, kiedy zmiłuje się.
Żyjesz, mój Zbawicielu, i widzisz ten zbrodzien.
Wycierpiawszy te męki, których-em ja godzien.
Ulitujesz się jednak, nie gubiąc do szczątku.

[105] K. Miaskowski, Zbiór rytmów, Kraków 1861, s. 112.

Ty śmierci prawo dajesz końcu i początku,

Ty od zguby odpędzisz nieprzyjaciół różnych.

Wyswobodziwszy zdrowo z ręku niepobożnych[106].

Autor *Psalmodii polskiej,* korzystając z tradycji biblijnych Psalmów, jednocześnie tak sugestywnie przedstawia owo „zastawianie sideł" na podróżnego, że jego „nieprzyjaciele" zmieniają się w zbójców-oprawców dokonujących okrutnej rzezi. Nie zapomina nawet podkreślić, iż „krew pluszczy". A przecież jest to jednocześnie poezja wewnętrzna i głęboko religijna — obraz upadku duszy osaczonej przez grzechy.

Skoro już mowa o późnobarokowych stylizacjach psalmicznych, warto tez wspomnieć o Stanisławie Herakliuszu Lubomirskim. I tak w *Elegii… II* z *Myśli o wieczności* nawiązuje on do *Psalmu 77,* którego werset „Voce mea ad Dominum clamavi" wysuwa jako motto utworu. Jednakże „wołanie do Pana" Psalmisty zamienia się pod piórem autora *Ermidy w* natrętny. histeryczny wrzask przedstawiony jakże precyzyjnie i sugestywnie:

Ej jać to, Panie, nie Paweł wybrany,

Wołam do Ciebie, mój Panie kochany!

[……]

Swym tedy głosem, a nie świętych usty,

Złośliwy, próżny, wściekły, grzeszny. pusty,

Wołam i krzyczę, i głosu dobywam,

Wrzeszczę, przykrzę się, twarz łzami umywam,

Wołam: Mój Panie! […][107]

Zarówno Lubomirski, jak i Kochowski bez najmniejszych oporów mieszają to. co święte, duchowe i wewnętrzne, z tym. co zmysłowe, stwierdzalne, naoczne i ziemskie. Takie widzenia świata jest dla nich zupełnie naturalne, samo przez się zrozumiałe i nie wymagające dodatkowej motywacji.

W tym samym czasie, u schyłku XVII wieku, pojawiają się już pierwsze symptomy świadczące jakby o stopniowym wygasaniu poczucia owej „naturalności" czy oczywistości. Przykładów na to dostarcza twórczość innego „samotnego poety" — Wacława Potockiego. Dla niego barokowy „sensualizm" nie jest sam przez się zrozumiały ani oczywisty. Dlatego też, gdy czasami stara się zjednoczyć wymiar duchowy z wymiarem cielesnym i ziemskim, zabiegowi temu towarzyszy niesłychany wysiłek, a pomiędzy poszczególnymi sferami obrazu powstaje bardzo ostre napięcie, grożące w każdej chwili zerwaniem wątlej nici. Nie dowierzając swobodnej łatwości swoich poprzedników, specjalnie wyszukuje zestawienia drastyczne, świadomie wprowadzając sferę duchową w rzeczywistość tak niesłychanie przyziemną, że aż chropawą i skrzeczącą. Jakby powątpiewając w prawdziwość i stosowność takiego widzenia świata, poddawał go coraz to nowym próbom na wytrzymałość. I tak tragedię ojca rozpaczającego po utracie syna sprowadza w *Peryjodzie VII* do podstawowych doznań zmysłowych, jak głód i ból:

Żal mój mnie karmi, poją mnie łzy moje.

Nie tuczy-ć, prawda, nie tuczy oboje,

Owszem, ze szpików mdłe wysusza kości;

Kto ze mną nie je, rozumiem, że pości:

Lubo się śmieje przy tej dobrej woli

W chore mi oczy nasypuje soli.

[106] Poeci polskiego baroku, oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, Warszawa 1965, t. 2, s. 219 - 220.
[107] 8. H. Lubomirski, Wiersze zebrane i przedrukowane, Warszawa 1782, s. 221 (stąd dalsze cytaty).

Podstawowe, pierwotne doznania to jedyna sfera, w którą autor *Ogrodu fraszek* naprawdę wierzy i z którą się liczy. Wspaniały pomnik tak pojmowanej rzeczywistości stanowią jego treny na śmierć Stefana w całości oparte na owej przesłance myślowej. Umożliwiła mu ona, rzecz szokującą, wprowadzenie do utworu o tematyce funeralnej obrazów „tłustych prosiąt wiszących u rosłej samumy" czy też bydląt, które „gdy je mucha zegzi, z podniesionym chwostem / Wezmą się szermem prostem". Treny na śmierć Stefana to nie tylko krytyczna analiza złudzeń związanych z ziemiańską arkadią. To także dramatyczne oskarżenie barokowego idealizmu, jego duchowości, o to, że są zbyt łatwe, zbyt właśnie „naturalne", a w gruncie rzeczy nieautentyczne.

Nie tylko podstawowe, pierwotne doznania zmysłowe są owym probierzem. Podobną funkcję pełnią w jego poezji obserwacje z rzeczywistości w jej wydaniu jak najbardziej codziennym, wręcz skrzekliwym w swojej przyziemności:

Jako wrzącego kocioł więc ukropu,
Ogniem ściśniony, rzuca aż do stropu,
Gorące plany, które z wielkim grzmotem
Wracają potem,
Ze na ostatek nie mogąc dotrzymać,
Zwłaszcza gdy płomień zechce się rozdymać,
Kipi i z kotła bystrym prądem bieży,
Gdzie popiół leży; —
Cóż, jeśli będzie tłusty albo smolny,
Nie rzkąc nie gasi, ale tak swawolny
Poburzy ogień, że z straszliwym dymem
Idzie kominem;
Zwłaszcza jeśli go do bliskiego garka
Mądra za wczasu nie ujmie kucharka
Albo warzechą; jest i sposób iny
Przez szumowiny: —
Serce tym kotłem, łzy moje likworem,
Frasunek płomień i ogień jest, ktoren
Kiedy je w kotle bez przestanku tłoczy,
Kipią przez oczy.
Wskroś mózg okrutną przeniknąwszy parą.
Znowu na serce tym pluskiem, tąż sparą
Wracając: sercu i oczom i głowie
Niesą niezdrowie.

(Peryjod II)

Serce zamienione w kocioł wrzątku na rozpalonej kuchni! Tylko niezwykłe napięcie emocjonalne jest jeszcze w stanie utrzymać jedność tego obrazu. Jeżeli czytelnik nie będzie w stanie uczuciowo się do niego dostroić, obraz rozpadnie się i całość uznamy za niesmaczne dziwactwo. Tak niestety w przeszłości niejednokrotnie poezję Potockiego próbowano odczytywać. Bo przecież ryzyko, jakie bierze na siebie poeta, jest tu jednocześnie prowokacją wobec czytelnika, wobec jego poczucia stosowności i przyzwyczajeń nabytych przez obcowanie z literaturą funeralną. Dlatego też ucieka się do tej techniki Potocki rzadko, przy wyjątkowych okazjach,

gdy autentyczny ból po stracie bliskich staje się uzasadnieniem owych drastycznych przedstawień. Tak na co dzień czuje się najlepiej w szlacheckiej anegdocie, w obrazku z realiami szlacheckiego folwarku, z zapamiętaniem ucieka w realizm dni powszednich. Ale na tym polega autentyzm i siła jego poezji właśnie w konfrontacji z rutynową swobodą i lekkością, z jaką na przykład Kochowski czy Lubomirski żonglują tym, co ziemskie i pozaziemskie, duchowe i materialne.

Potocki jest ostatnim pisarzem, któremu udało się utrzymać jedność barokowego „sensualizmu", utrzymać, dodajmy, jakby resztkami sił, za cenę dramatycznego wysiłku i dużego artystycznego ryzyka. Po nim, w czasach saskich, już nikt właściwie nie zdołał zachować równowagi między cielesnym i duchowym, które jednocześnie nic jest ani jednym, ani drugim. Samą technikę stosowano jeszcze wielokrotnie, bez większego chyba przekonania, stąd i efekty sprawiały wrażenie wymuszonych. Elżbieta Drużbacka próbowała na przykład naśladować w tej mierze poezję religijną poprzedniego stulecia. Ale jakoś jej to nie wychodziło. *W Fortecy od Boga wystawionej…,* pisząc o niewdzięczności człowieka wobec Stwórcy, stwierdza:

> Że Ci złość jego jak żądłem Wipera
> Ostrym żelazem krew w sercu wyszpera
> W innym zaś miejscu pisze:
> Przyschną do kości grzesznych własne winy.

Nie potrafi jednak zupełnie wyzyskać waloru wizualnego przedstawionych obrazów. Toteż wychodzą one blado i nijako, w porównaniu chociażby ze swobodą, jaką operował jeszcze Kochowski. Co gorsza coraz częściej noszą charakter sztampowych, banalnych już określeń i zwrotów, nie wywołujących żadnej reakcji czytelnika.

Nic też dziwnego, że inni twórcy tych czasów, chcąc w tej technice uzyskać za wszelką cenę jakiś ładunek ekspresji, potęgują jak mogą efekty naturalistyczne z drastycznym fizjologizmem włącznie. I to jest właśnie najbardziej niebezpieczne. Wymiar duchowy, religijny, psychologiczny, coraz skuteczniej przesłaniany, gubi się gdzieś po drodze i tak uwolniony obraz zaczyna raptownie dążyć do czystego naturalizmu. Za ilustrację tego procesu niech posłuży nam fragment *Elegii V* Udalryka Krzysztofa Radziwiłła.

> To już bez-senne gryzą cię starania.
> Przedziurawione psują ci się trzewy.
> To bój się jątrzy w sercu krzez skrobania,
> Ostrym grzebieniem gdy krzyż wznieca gniewy:
> To już chorobą trawi jak płomieniem
> Bystrym, jak Troję obrócił w perzynę:
> To marszczy kości ciężki mróz drętwieniem,
> Do umartwienia krzyż znajdzie przyczynę.

Utwór mówi o zgryzotach naszego życia, a poecie chodzi przede wszystkim o przedstawienie cierpień duchowych, na jakie skazany został człowiek w swojej ziemskiej wędrówce. Do czytelnika jednak docierają detale więcej mające wspólnego z anatomią niż z wyrzutami sumienia. Obraz co prawda robi wrażenie, lecz jego sens psychologiczny został właściwie zgubiony. W tym drastycznym naturalizmie grzęzną poeci sascy i to, co miało być tylko rutynowym środkiem ekspresji, z czasem stało się pułapką. Jednocześnie na przełomie XVII i XVIII wieku rodzi się wersja, w której interesująca nas technika potraktowana zostaje z żartobliwego dystansu. Oto Adam Korczyński przedstawia duszę pięknej Włoszki, bohaterki swojego romansu *Złocista przyjaźnią zdrada:*

Tak z starcem dyszkurując ona żonka młoda
Tu go pod brodę głaszcze, tu mu pochlebuje,
A tu tysiąc zdradliwych kunsztów w sercu knuje,
W łagodne słówka jako w jedwab czy w bawełnę
Obwija jadowite żądła zdrady pełne
Przysładzając jak miodem śmiertelne toksyki,
Kanarami cukruje gorzkie arszenniki;
Brzydkie padalce, węże, jaszczurki i żmije
Pod ślicznego na pozor kwiat serduszka kryje[108]

Oczywiście „żądła zdrady pełne", „śmiertelne toksyki", „padalce, węże, jaszczurki i żmije" trzeba potraktować w tym wypadku z pewnym przymrużeniem oka. W rzeczywistości zamiary nadobnej niewiasty nie są wcale znów tak bardzo krwiożercze. Pragnie ona co najwyżej przyprawić rogi nieszczęsnemu małżonkowi i to wszystko. Korczyński jest tu niepoważny w sposób całkowicie jawny. I oto mamy do czynienia z nową już wrażliwością, rokokową, dla której, jak słusznie zauważył Czesław Hernas, „barokowa stylistyka staje się (…) często elementem literackiej zabawy"[109].

I na tym właściwie moglibyśmy zakończyć śledzenie ewolucji interesującej nas techniki poetyckiego obrazowania, gdyby nie pewien odosobniony zresztą, ale bardzo ciekawy epizod końcowy, epizod mający miejsce w poezji księdza Baki. I on, tak jak inni poeci religijni, próbuje to, co święte i duchowe przełożyć na to, co dotykalne i zmysłowe, ale ciekawa rzecz, ten ostatni wymiar nie dąży u niego do rozwinięcia wizualnego, a tylko w odpowiedniej kumulacji występuje jako skondensowane szeregi znaków wywoławczych:

Ach sprowadziłem ekscessów trzody,
Żmije, padalce, ropsko i wrzody
Widzisz w mej duszy biesów bestyje,
Brudy, szkarady … Niechże wymyje
Twa krew najdroższa.

(Żądza większej chwały Boskiej)

To typowy fragment dla poezji Baki, szczególnie dla pierwszej, „poważnej" części jego książki. Rekwizyty są właściwie te same, co i u poprzedników, inaczej są jednak traktowane. Poetę nie interesuje już sugestywna, zmysłowa „naoczność" poszczególnych obrazów, ich natłok i wzajemna pogoń takową zresztą całkowicie uniemożliwiają. Czytelnikowi nie zostawia się po prostu czasu, aby je mógł „zobaczyć" czy też zmysłowo „odczuć". Brak bliższej charakterystyki poszczególnych przedstawień, brak epitetów określających kształt i barwę. Pozostały właściwie tylko pojedyncze słowa-sygnały, odwołujące się „od razu" do naszej podświadomości. I jak w przypadku wszystkich symboli archetypowych, obok nagromadzenia liczy się tu przede wszystkim staranność doboru. To, do czego odwołuje się poezja Baki, to sygnały „tragicznej wizji świata", rzeczywistości „brudnej", skalanej grzechem i upadkiem i tym samym przeciwstawnej do „wizji komicznej"[110]. Dlatego też w jego utworach świat zwierzęcy reprezentują bestie, drapieżne ptaki, gady. Niekiedy, jak np. w utworze *Uwaga. Jedyny profit, wszelkie złe w skutkach grzechowych* pojawiają się całą gromadą: tygrys, lew, lampart, wilk, wściekły pies,

[108] A. Korczyński, Złocista przyjaźnią zdrada…, oprac. R. Pollak, Kraków 1949, BPP, s. 43 (dalsze cytaty z tego wydania.
[109] C. Hernas, Barok, Warszawa 1976, s. 503.
[110] Por. N. Frye, Archetypy literatury, w: Współczesna teoria badań literackich za granicą, Kraków 1972, t. 2, s. 297-209.

żaby, szczury, węże, padalce. Atakują, szarpią, gryzą, duszą. W tym świecie niebezpieczny okazuje się nawet jeż i jedwabnik. Śmierć jawi się jako „macocha", „straszliwa matka" Junga, a bohater liryczny większości utworów wchodzących w skład części zatytułowanej *Uwagi różne rzeczy ostatecznych* to człowiek osamotniony, otoczony zdradą i osaczony.

> Wędrowny kompan nigdy cię nie odbieży
>
> Jedzie i płynie, z tobą siedzi i leży

— ostrzega autor *Uwag…* swego czytelnika, pisząc o grzechu. Oczywiście był to eksperyment całkowicie odosobniony, nie mający praktycznie żadnego znaczenia dla ewolucji ówczesnej literatury. Dopiero półtora wieku później młodopolski ekspresjonizm na nowo pójdzie tą drogą, a ów typ obrazowania stanie się podstawowym w utworach takich, jak chociażby *Hymny* Jana Kasprowicza.

II

Od dawna badacze zajmujący się zjawiskiem sarmatyzmu zwracają uwagę na charakterystyczne dla tej formacji kulturowej poczucie ważności, jakie przypisywano poszczególnym elementom życia szlacheckiego, wydarzeniom historycznym, w których przyszło Sarmatom wziąć udział, poszczególnym formom zachowań kulturowych itp. Tadeusz Chrzanowski określa to nawet jako swoiste „zadowolenie z samego siebie", dochodzące do głosu nawet, choć brzmi to jak paradoks, w różnych formach sztuki sepulkralnej, takich jak portret trumienny czy też nagrobek w formie drzwi lub bramy. O tym ostatnim historyk sztuki pisze:

> […] jeśli gdzie indziej brama służy do przechodzenia, u nas przez nią się przede wszystkim wychodzi, a wychodząc przystaje, by oczekującym zebranym ukazać się w pełnej okazałości. W takim nagrobku Krasińskiego u reformatów w Węgrowie ma się wrażenie, pomimo uwijających się postaci alegorycznych. że drzwi otwarto tu jedynie po to, by głośniej buchnął dokoła dźwięk i łoskot zbitego w panoplia oręża[111].

Niewątpliwie społeczność szlachecka pragnęła widzieć swoje życie niemalże w kategoriach wiecznego, wzniosłego rytuału, opartego na odwiecznej tradycji i przez nią uświęconego. Stąd takie formy zachowań kulturowych. Jak na przykład staropolska „pompa funebris", trwająca niekiedy po kilka dni. różnego rodzaju triumfalne wjazdy lub powitania bogato okraszone rozbudowaną architekturą okazjonalną. Tu zapewne miał swoje źródło swoisty sarmacki styl wysoki w literaturze, dający efekt patosu i teatralności. Wytworzyło to dość interesującą technikę poetycką. Zasadzała się ona na wykorzystaniu alegorii, emblematu, symbolu, będącego uplastycznieniem i ożywieniem pojęć ogólnych, abstrakcyjnych, a także nazw mitologicznych, które jednak nie stanowią przedstawień samych dla siebie, a służą tylko za punkt wyjścia tworzenia konstrukcji metaforycznych wyższego rzędu, najczęściej o charakterze peryfrastycznym. Jest to istotna cecha metaforyki barokowej w ogóle, którą często z tego powodu nazywa się językiem poetyckim drugiego stopnia[112]. Mianowicie, wyobraźnia poetycka „pracuje" już nie na pewnych elementach obserwowanego świata natury, ale na tradycyjnych, stworzonych przez poprzedników, konkretnych obrazach i motywach literackich, które na nowo poddaje komplikacji i przetasowaniu, tak że w efekcie powstają konstrukcje złożone, właśnie jakby dwupiętrowe. Innymi słowy, punktem wyjścia jest tu nie tyle obserwowana rzeczywistość, co właśnie podejmowana i przetwarzana tradycja literacka.

[111] T, Chrzanowski, Sarmacka eschatologia, „Twórczość" 1979, nr 8, s. 78.

[112] Na przykład tak określa język poetycki Gongory Severo Sarduy. Por. S. Sarduy, Barok, „Literatura na świecie" 1976, 2. 9, 5. 104-105.

Zjawisko to, zaobserwowane już przez Edwarda Porębowicza na przykładzie twórczości Jana Andrzeja Morsztyna, od dawna uchodzi wśród badaczy za jeden z ważniejszych wyznaczników barokowości w poezji. Podobne zresztą głosy odnajdujemy i w ówczesnych wypowiedziach teoretycznych, w szczególności zaś w dziełach Emanuela Tesaura[113] W naszym szczególnym wypadku tradycyjna alegoria czy nazwa mitologiczna, będące także metaforami w szerokim tego słowa znaczeniu, służyły do tworzenia nowych, bardziej skomplikowanych konstrukcji, będących już językiem poetyckim drugiego stopnia. Ten typ obrazowania Joanna Krauze-Karpińska uznała za charakterystyczny dla twórczości Wespazjana Kochowskiego, nadając mu przy tym miano „metafory sarmackiej".

Przypomnijmy najważniejsze poczynione przez autorkę tej pracy spostrzeżenia:

> Metafora budowana jest z elementów różnorodnych, przy czym chętnie włączane są w związki metaforyczne pojęcia abstrakcyjne czy symboliczne, zawierające, by tak rzec, dużą pojemność semantyczną…

i dalej:

> Poeta nie stara się dać obrazowego przedstawienia rzeczywistości, ale ocenia ją, wartościując przedmioty i zjawiska, zgodnie z własnymi, sarmackimi kryteriami. […] Autor buduje ją tak, aby stanowiła ona skondensowaną wykładnię najważniejszych jego poglądów. Dlatego chyba, jeśli uda się skonstruować trafnie oddającą skomplikowane zjawisko metaforę. Jest ona często powielana, szybko nabierając cech niemalże metafory potocznej …[114]

I tak dla przykładu w wierszu *Przywitanie wjeżdżającego najjaśniejszego Jana Kazimierza króla* polskiego *do Lwowa* po *Beresteckiej Viktoryi* mamy następujący obraz:

> Już Kozaki niedołężne
> Gniotąc skrwawił szpony mężne
> Orzeł: Sławy odzian pierzem
> Ze zwycięzcą Kazimierzem
> Wesół krąży aż pod niebem,
> Snopek żyzny, dla ojczyzny, niosąc podziela chlebem[115]

Zwycięski orzeł, alegoria polskości, niosący „snopek" czyli herb Wazów, jest jednocześnie zwiastunem pokoju, gdyż snopek jest „żyzny" i mowa o „podzielaniu chleba". Innymi słowy wiekopomne zwycięstwo pod Beresteczkiem, „orzeł jest przecież pokryty „sławy pierzem", odniesione przez wojsko polskie podwodzą Jana Kazimierza, zapowiada na najbliższą przyszłość dostatek i pokój. Obraz ma charakter peryfrazy i, jak pisze Joanna Krauze-Karpińska, „stanowi niejako syntezę zawartości ideologicznej dzieła"[116]. Zgadzając się całkowicie z poczynionymi przez autorkę spostrzeżeniami, wypada zaznaczyć, iż termin „metafora sarmacka" należy rozumieć jednak przenośnie, gdyż ten typ obrazowania u innych poetów niż Kochowski nie zawsze w sposób bezpośredni był ekspresją sarmackiego światopoglądu, chociaż zawsze w stopniu mniejszym lub większym łączył się ze wspomnianą już przez nas na wstępie potrzebą patosu i teatralności, których łaknęło społeczeństwo szlacheckie ówczesnej Polski. Dlatego też technikę tę można uznać za symptom pewnego sposobu widzenia świata — jako wielkiego alegorycznego

[113] Szczególnie chodzi tu o postulat prawa do nieograniczonego posługiwania się metaforą wraz z pojęciem kreacyjnej funkcji języka poetyckiego.
[114] J. Krauze-Karpińska, Metafora w poezji sarmackiej na przykładzie twórczości Wespazjana Kochowskiego, w: Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej, Katowice 1980, t. 1, s. 152.
[115] W, Kochowski, Pisma wierszem i prozą, wyd. K. J. Turowski, Kraków 1859 (Liryka, s. 28).
[116] J. Krauze-Karpińska, op. cit., 5. 151.

teatru. Miejsce w nim wyznaczano niekiedy i samemu Stwórcy, który tym samym stawał się jednym z „aktorów", biorących udział w „spektaklu" obok upersonifikowanych pojęć ogólnych. Tak się dzieje na przykład w Pieśni *podczas* tułactwa w *wojenne rozruchy* Wacława Potockiego:

Będzie i pokój z tych srogich pogromów.
I my powrócim do ojczystych domów,
A miłość wziąwszy w kompaniją zgodę
Rozbije chmury i wróci pogodę,
Śliczną pogodę, kędy cnoty słońce
Zagrzeje wszytkie tego świata końce,
A potem wdzięcznej użyczywszy rosy
Napełni jędrnym ziarnem plenne kłosy,
Aby. o Wieczny Gospodarzu, Tobie.
Gdy żniwo przyjdzie, doniosły na probie.

Zauważmy, że cały obraz został dodatkowo skomplikowany przez pomysł wpisania go w schemat biologicznego cyklu wegetacyjnego, co jest właśnie owym podnoszeniem języka poetyckiego na wyższe piętro metaforyczności.

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć także, że zarówno Kochowski, jak i Potocki nie byli, rzecz jasna, twórcami interesującej nas techniki poetyckiej — w ich czasach miała ona już ugruntowaną pozycję, wywodzącą się z dość długiej tradycji. Przeżywała ona swój pełny rozkwit już nieco wcześniej, jeszcze przed „samotnymi poetami". Szczególnie charakterystyczna jest pod tym względem twórczość Stanisława Samuela Szemiota, który z powyższej techniki uczynił podstawowy, a właściwie jedyny środek wyrazu swoich utworów. Niektóre jego wiersze w całości zbudowane są na zasadzie przechodzenia od jednej alegorycznej metafory do następnej. Oto mała próbka z utworu *Symbolum Korony Polskiej:*

Ale też kiedy Acheronta jędzy
Nazwyczaj dali Polakom pieniędzy,
Wnet w nas szlachetna chwała zaginęła,
Cnota spłonęła.
Niesnaski, smutki, zbyteczne wydzierstwa,
Niesprawiedliwość, wykrętne szalbierstwa.
Szalona chciwość w lot opanowała
Niecnot dodała.
Niedościgniony orzeł lot swój stracił.
Aż z czołgającym robactwem się zbracił,
Pióra mu niemal wszystkie pozbijano
Porozpraszano[117]

Taki charakter mają i inne jego wiersze; wymieńmy dla przykładu niektóre: *Tren na wygnaną sprawiedliwość*, *Polska Korona jest martwe ciało, co się niektórymi dowodzi sentencyjami* czy też Koronie *Polskiej już laurowy nie przystoi wieniec*. Skoro mowa o tym ostatnim tekście, to może on stanowić doskonałą ilustrację niezwykłej wręcz pewności siebie, pewnej poufałości i poczucia nieograniczonej swobody, z jaką poeci sarmaccy budowali coraz to nowe, coraz to bardziej skomplikowane konstrukcje, złożone z pojęć abstrakcyjnych, tradycyjnych symboli i nazw mitologicznych. Całkowity brak krytycyzmu i poczucia stosowności dawał

[117] S. Szemiot, Sumariusz wierszów, oprac. M. Korolko, Warszawa 1981, s. 216 (następny cytat z tego wydania).

niekiedy efekty wręcz przeciwne tym, jakich oczekiwano, i tak się dzieje właśnie w wierszu Szemiota:

Nadobna Floro, która rozlicznymi
Kształtujesz ziemię kwieciami swoimi,
Szczęśliwaś nader, bo z Pańską ozdobą,
I sam Salomon unika przed tobą.
Wiem jednak, że ty, będąc obdarzoną
Takim honorem, sarmacką koroną
Nie wzgardzisz. Owszem, dasz jej znamienity
Podarek, wieniec laurowy uwity.
[.....]
Lecz jako baczę z odpowiedzi twojej,
Ze nic po słowach, nic po prośbie mojej.
Pozwólże przecie, niechaj rym ogłosi,
Skąd Polska wieńca na głowie nie nosi…
[.....]
Owszem, codzienne niemal utrapienia,
Wojny, a po nich krain umniejszenia.
Których jakośmy wiele postradali.
Strach wspomnieć, dosyć — nadzyśmy zostali.
W takim zaś stroju kogo Flora widzi.
Wieńca odmawia i samym się brzydzi.
Niepięknie przecie bez wieńca, gdy wiecie,
Idźcie, a Satyr z mioteł wam uplecie.

Oczywiście efekt komiczny, jaki daje obraz „nagich Sarmatów", którymi Flora „się brzydzi" i w związku z tym odmawia laurowego wieńca, jest tu mimowolny i wynika z całkowitego braku poczucia krytycyzmu i niezwykłej poufałości, z jaką boginię Florę w tym wierszu się traktuje.

Przywołaliśmy postać Stanisława Samuela Szemiota ze względu na niezwykłe nasycenie jego poezji tego typu obrazowaniem, które jakby przeżywało pod jego piórem fazę szczytową w sensie ilościowym. Natomiast jeżeli chodzi o genezę, to sprawa jest o tyle skomplikowana, iż trudno jest chyba mówić o jednym tylko źródle. Niewątpliwie nie byłoby w baroku powyższych obrazów poetyckich, gdyby nie tradycja renesansowej emblematyki i przedstawień alegorycznych. Tym bardziej, iż niektórzy pisarze szesnastowiecznej Polski próbowali przedstawić otaczającą ich rzeczywistość w kategoriach wielkiego alegorycznego teatru, np. Mikołaj Rej w *Zwierzyńcu:*

Rzecz pospolita albo Sejm pospolity
Rzeczpospolitą nago na wozie malują.
Ano ją różni ludzie rozlicznie szacują:
Jedni ciągną lewo, a na prawo drudzy,
Bo niezgodni tam zawżdy u tej paniej słudzy.
A kto temu nie wierzy, przypatrz sie do tego.
Gdy sie sprawam dziwujesz sejmu chwalebnego:
Uźrzysz, jakoć okrutnie ta nędznica wrzeszczy.
Co ją tak rozciągają, aż jej skóra trzeszczy[118].

[118] M. Rej, Zwierzyniec, Kraków 1895, s. 205.

Zauważmy jednak, iż powyższy obraz jest przedstawieniem emblematycznym, jeżeli tak można nazwać. „czystym", gdyż nie wchodzi w dodatkowe związki metaforyczne, a poza tym jest statyczny, przypomina zatrzymaną lub wyciętą klatkę filmową. Dlatego też drugiego źródła należy chyba szukać w poezji wczesnego baroku, na przykład w twórczości Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. On pierwszy na taką skalę dal początek barokowej żonglerce, ciągłemu przetasowywaniu tradycyjnych pojęć ogólnych, abstrakcyjnych i nazw mitologicznych, podnosząc je tym samym na wyższy stopień poetyckiej metaforyczności. Zjawisko to bardzo wnikliwie opisał Jan Błoński w swej monografii o tym poecie; przypomnijmy więc najważniejsze jego w tej mierze konstatacje:

> Gwałtowne przejścia od pojęcia do rzeczy, dokonywane przy pomocy brutalnych nieraz metafor, z reguły przydają istnienia abstrakcjom, uwidaczniając wewnętrzne dramaty. […] Błędy ludzkie stają się jakby hordą psów, myśli — warzą jady „cukrowe", demon zaraża kosmos. Jest trochę tak. jakby działanie (ruch) powołało „postać". Gdzie indziej przeważa personifikacja o akcencie alegorycznym lub po prostu mitologicznym. […] Poeta lubi więc przebywać w tej niewyraźnej strefie, gdzie graniczą przedmiot i pojęcie. Pojęcia ucieleśniają się na chwilę lub personifikują: gestem są tylko jednak, obrysem, cząstką duchowego doświadczenia. Z rzeczywistych zaś ludzi, istot (Boga), przedmiotów wysnuwa znów Sęp abstrakcie, to znaczy: to. co w nastroju, odczuciu, medytacji dostępne bywa człowieczemu wnętrzu.[119]

Trzeba w tym miejscu jednak dodać, że Sęp Szarzyński ów wielki teatr alegoryczny widział przede wszystkim w ludzkim wnętrzu, natomiast późniejsi pisarze zaczęli go odnosić głównie do otaczającej ich rzeczywistości zewnętrznej, która jawiła im się niemal jako wzniosły rytuał sarmackiego żywota.

Pora teraz, by powrócić do okresu późnego baroku. Niewątpliwie dla Kochowskiego czy Potockiego ten typ obrazowania nie stanowił żadnej nowości, choć potrafili posługiwać się nim z dużą jeszcze sprawnością. Co więcej, ta najbardziej chyba konserwatywna technika poezji barokowej wykazuje zadziwiającą wręcz żywotność także i później, w czasach saskich, szczególnie w niektórych typach twórczości, na przykład w utworach politycznych czy o charakterze panegirycznym. Dla przykładu przypomnijmy przypisywaną Dominikowi Rudnickiemu *Pieśń postną nabożną o Koronie Polskiej,* gdzie przedstawiony jest, wielokrotnie zresztą powielany, obraz ukrzyżowania polskiej wolności, którą po napojeniu żółcią zdejmuje się z krzyża i po namaszczeniu szynką zamiast balsamem, skrępowaną i zduszoną płachtą materii, jeszcze żywą, wkłada do grobu, rysując przy tym „nagrobki wieczne poddaństwa". Wyjaśnić trzeba, że oprawcami, znęcającymi się nad polską wolnością, są w tym wierszu Sasi i ich zwolennicy w kraju, którzy przeforsowali objęcie tronu przez Augusta II[120]. Nie przeszkadzało to bynajmniej Elżbiecie Drużbackiej w napisaniu bombastycznego panegiryku na cześć jego syna pt. *Aplauz Najjaśniejszemu Królowi JMci Augustowi trzeciemu…,* w którym rządy tego króla wita jako nadejście złotego wieku, bo oto Paktol przysunął swoje złote piaski i „skrzypiących przykro pozłocił zawiasów", a „miła cichość z pokojem w otwarte wchodzi granice". Skoro już mowa o Drużbackiej. to potrafiła ona zastosować interesującą nas technikę nawet tam, gdzie byśmy tego zgoła nie oczekiwali. I tak w poemacie Opisanie czterech części roku, w części Wiosna — zaraz na początku, gdy poetka zwraca się do „złotego wieku w postaci dziecinnej" — mamy następujący obraz:

> Ty okowaną i ściśnioną ziemię,

[119] J, Błoński, Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku, Kraków 1967, s. 67-69.

[120] Komentarz w antologii Poeci polskiego baroku wiąże ten utwór z okresem bezkrólewia przed wstąpieniem na tron Augusta III. Jednak autorka pracy o satyrze czasów saskich stwierdza, iż w rzeczywistości wiersz ten odnosi się do elekcji Augusta II w 1687 r. Por. P. Buchwald-Pelcowa, Satyra czasów saskich, Wrocław 1969, s. 203.

Od tęgich mrozów uwalniasz z niewoli:
Jak córka matki kochająca plemię.
Kajdany zimne rozpuszcza powoli,
Potem zaś bliższym ogniem gdy dosadzi,
Z lodowej więzy więźnia wyprowadzi.

Trzeba jednak przyznać, że ta patetyczno-retoryczna wstawka została tak umiejętnie wpleciona w tekst, iż nie zakłóca pogodnej i dość lekkiej tonacji całego utworu.

O żywotności tego sposobu obrazowania najlepiej świadczy fakt przetrwania aż do końca czasów saskich. a nawet stosowanie go przez poetów oświecenia, przede wszystkim Adama Naruszewicza, który niejednokrotnie przedstawiał rzeczywistość w kategoriach wielkiego alegorycznego teatru:

Nikt ich nie ścigał, złość służebna podle
Siedząc na tymże za jeźdźcami siodle
Siekła, bicz wziąwszy z padalców utkany
Konie i pany

(Pieśń doroczna … na dzień ocalenia życia i zdrowia JKMci)[121]

Powyższe zabiegi raziły jednak środowisko warszawskich klasyków, a i przez współczesnych badaczy interpretowane są jako „rys barokowy" w twórczości Adama Naruszewicza. Warto więc się zastanowić, czy wbrew temu, co do tej pory powiedzieliśmy, nie wystąpiły jednak wcześniej, w czasach saskich, jakieś symptomy przesilania się interesującej nas tutaj techniki poetyckiej. Myślę, że można ich szukać w twórczości poetów religijnych tych czasów. Weźmy dla przykładu najbardziej chyba popularne przedstawienie alegoryczne, mianowicie symbol polskiego orła. Pamiętamy, iż w cytowanym uprzednio fragmencie utworu Wespazjana Kochowskiego widzieliśmy go w całym blasku, odzianego „sławy pierzem". Natomiast u Stanisława Samuela Szemiota orzeł spadł na ziemię i „zbracił się z czołgającym robactwem". Podobnie w jednym ze swych utworów Wacław Potocki pisze, że w niedalekiej przyszłości turecki półksiężyc pozbawi polskiego orła dzioba i szponów, zamieniając go w sowę lub nietoperza. W tych dwóch ostatnich przypadkach mamy do czynienia z oczywistą ironią, ale jest to ironia wzniosła, wynikająca ze szlachetnego oburzenia i nie niszcząca bynajmniej patetyczności całego przedstawienia. Wątpliwości natomiast pojawiają się przy okazji *Refleksji duchownych…* Karola Mikołaja Juniewicza. Oto, co pisze on o carze Piotrze Wielkim:

Za te fawory
Ledwo nie z skory
Odarł grzbiet Polski.
Ze dotąd stęka.
Wzdycha i jęka
Niejeden Wolski.
Żart ten postronnym
Narodom skłonnym
Bywa do śmiechu —
Smok Orła dusił
Kwilić przymusił.
Jak kota w miechu.

[121] A. Naruszewicz, Dzieła poetyczne, Wrocław 1826, t. 1, s. 277

Rzecz nawet nie w tym, że orzeł „kwilił jak kot w miechu” (określa się to zresztą w tekście jako „żart”!), co przede wszystkim w owym nieszczęsnym „Wolskim”, który zaplątał się w alegoryczny obraz jakby z zupełnie innego wymiaru. O ile jednak intencje Juniewicza nie są do końca jasne, to w przypadku księdza Baki nie mamy już takich wątpliwości. W utworze *Patryiotom Korony Polskiej* i *WXL* kpi na całego:

Śmierć papuga lada jaka
Uczy gadać twego ptaka:
„Tu ślisko
Grób blisko
Gnij nisko
Orlisko”

lub dalej:

Czy ty orzeł, czy ty kawka
Wkrótce zdławi kaszel czkawka.

Mamy tu do czynienia z jawną parodią obrazowania alegorycznego, jak i kpiną z sarmackiego patosu, który w tym utworze uzyskuje swoje własne zaprzeczenie. Wyobraźnia barokowa staje się tym samym obiektem dość obcesowych żartów i to w książce należącej przecież do oficjalnego, drukowanego wówczas nurtu literatury. To już jakby koniec pewnego świata, koniec narodowego mitu. Rzecz ciekawa, że utwór ten, wchodzący w skład *Uwag* śmierci niechybnej, przedrukowany w 1807 i 1828 roku, w wydaniu Władysława Syrokomli pt. *Baka odrodzony* z 1855 roku został pominięty. Prawdopodobnie wydawca uznał, iż stanowi on zbyt jawne znieważenie narodowych świętości. To jeszcze jeden z sygnałów świadczących o tym, że dziewiętnastowieczni wydawcy Baki, dołączający własne parodie jego stylu, w gruncie rzeczy posiadali o wiele mniej poczucia humoru niż sam autor *Uwag rzeczy ostatecznych*.

III

Epokę baroku określa się często jako czasy, gdy po raz pierwszy na tak dużą skalę ówcześni artyści i myśliciele dostrzegli złożoność i skomplikowanie świata, jego nieokreśloność, zwłaszcza w sferze humanistycznej, ludzkiej psychiki i wrażliwości. Jest to chyba wniosek słuszny i z tego to względu pewne zagadnienia szczegółowe, na przykład problem konceptu — akuminu, trzeba widzieć daleko szerzej niż tylko jako przykład stylistycznej figury. Można tu mówić przecież o pewnym sposobie pojmowania i odczuwania rzeczywistości. Tym bardziej, iż wypowiedzi teoretyczne ówczesnych myślicieli do takiego właśnie wniosku skłaniają. Mam tu na myśli w szczególności teorię akuminu przedstawioną przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w jego traktacie *De acuto et arguto…* Dla „Horacego chrześcijańskiego” w literaturze „zgodna niezgodność” lub „niezgodna zgodność” łączyła się nierozerwalnie z problemem ludzkiego poznania. Myślenie konceptystyczne to jednoczesne odkrycie faktu w jego uniwersalnym i jednostkowym wymiarze. Przyjemność związana z akuminem pozwalała czytelnikowi uznać swoją dotychczasową wiedzę. a jednocześnie, poprzez dokonanie w niej jednorazowego wyłomu, uzyskać jej istotne pogłębienie[122]. Teoria Sarbiewskiego była nie tylko najbardziej wartościową i ambitną wśród koncepcji ówczesnych na ten temat, ale w sposób szczególny utrafiła w pewien etap rozwoju barokowej poezji Zarówno

[122] Por. B. Otwinowska, „Concors discordia” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 91.

cały nurt marinizmu, jak i u nas w szczególności twórczość Jana Andrzeja Morsztyna świadczą, iż koncept był przez poetów rzeczywiście w ten sposób pojmowany i wykorzystywany.

Rozumienie akuminu jako „niezgodnej zgodności" przetrwało, jak się wydaje, do schyłku siedemnastego wieku i posiadało jeszcze w tym czasie pełną aktualność. Świadectwa na to dostarcza zarówno poezja Wespazjana Kochowskiego, jak i Wacława Potockiego, chociaż w przypadku tego ostatniego koncepty występują tylko w niektórych, dość wąskich zakresach jego twórczości, na przykład w cyklach żartobliwych nagrobków, gdzie wypływa to z podporządkowania się pewnej obowiązującej tradycji. Z drugiej strony jednak nawet i w takich błahych z pozoru utworach potrafił autor *Moraliów* umieszczać konstrukcje o bardzo dużym ładunku poznawczym:

> Nie po jednymże teraz gospodarskim grobie
> Jego własny płóg orze, jego brona skrobie,
> Kto wie, jeśli w dziadowskim zrodzonego ciele
> (Czego czas nic wymyśli!) wnuk żyta nie miele.
>
> (Gospodarzowi)

Ten zgrabny koncept mówi nie tylko o tym, że śmierć rodzi nowe życie, że jest wręcz nieodzowna dla trwania świata natury. Wskazuje także, iż człowiek jest aktywnym uczestnikiem tych przemian zarówno wtedy, gdy uprawia rolę, jak i wtedy, gdy jego prochy spoczywają w ziemi, Ów żartobliwy nagrobek to jednocześnie humanistyczna pochwała pracy rolnika, który jakby z racji swojego zawodu jest „bliżej" prawdy egzystencji niż inni ludzie, a także chwila zadumy nad rozwojem cywilizacji ludzkiej, z mozołem budowanej od tysięcy lat przez następujące po sobie pokolenia, których niezliczone groby rozsiane po całej ziemi od dawna nie są już znane. Doprawdy trzeba dużej dyscypliny artystycznej, aby w tak krótkim tekście pomieścić aż tyle złożonych i ważkich treści.

Inny z „samotnych poetów", Stanisław Herakliusz Lubomirski, także posługiwał się konceptem i czynił to szczególnie chętnie i często. Weźmy dla przykładu cykl zatytułowany Poezje postu *świętego.* Jego zasadniczy zrąb stanowi seria epigramatów, z których każdy tematycznie dotyczy jakiegoś wybranego epizodu z Nowego Testamentu. Poeta dba przy tym. aby każde takie ewangeliczne wydarzenie przedstawić i zamknąć w formie zgrabnego konceptu. Tak na przykład nawiązując do ostatniej wieczerzy i tajemnicy eucharystii pisze:

> Więc fortelu zażyłeś, och dziwna Miłości!
> Sam ciało swoje dawasz naszej bezbożności.
> Wiedząc, że człek chleb woli, mniej myśli o niebie.
> Ty, chcąc mieszkać w człowieku, zamknąłeś się w chlebie.
>
> (Accipite et manducate, hoc est corpus meum…)[123]

Zwróćmy uwagę na określenie „dziwna Miłość", bo tu, jak się zdaje, tkwi klucz do zrozumienia całego utworu. „Dziwna Miłość" to Opatrzność Boska, której postępowanie jest z ludzkiego punktu widzenia niezrozumiałe, wręcz paradoksalne, a paradoksy te przedstawić można jedynie za pomocą konceptów. Ponieważ niezbadane są wyroki niebios, owa tak uchwycona paradoksalność staje się tutaj dowodem na prawdziwość ewangelicznych wydarzeń[124]. Lubomirski z akuminu czyni instrument religijnego poznania. I tym to sposobem tworzy jeden koncept

[123] S. H. Lubomirski, Jezus Nazareński w Męce swoj reprezentowany, Toruń 1723, s. 8 (dalsze cytaty z tego wydania).

[124] Podobnie postępuje anonimowy autor znanej barokowej kolędy Krotofila duszy pobożnej z nowo narodzonym Jezusem, ale jego konceptom brakuje tej precyzji myślowej, jaka charakteryzuje epigramaty Lubomirskiego.

po drugim. Nawiązując do Ewangelii św. Jana stwierdza na przykład, iż ustami, to znaczy poprzez słowo, stworzył Najwyższy świat i człowieka, a w zamian człowiek. Judasz, także poprzez usta, zdradzieckim pocałunkiem, wydał go na łup oprawcom. Innym razem, nawiązując do motywu „Ecce Homo", stwierdza, iż Bóg uczynił człowieka na swój obraz i podobieństwo. natomiast człowiek, w tym wypadku Piłat, nie widzi w Chrystusie boskości. Tak oto Najwyższy musiał się stać obrazem człowieka dlatego, iż ten ostatni nie potrafił być wizerunkiem na podobieństwo swojego Stwórcy. Trzeba przyznać, iż dzięki tej metodzie autorowi *Ermidy* częstokroć udaje się z owych tradycyjnych, ewangelicznych obrazów wydobyć dużą siłę ekspresji. Oto najpiękniejszy chyba fragment tej poezji:

Teraz, gdy Cię schylonym widzę przed uczniami.
A Ty nogi ich myjesz świętymi rękami:
Czegoż, Panie, nie możesz czynić z światem całym,
Gdy sam będąc największym, mogłeś się stać małym?

(Coepit lavare Discipulorum pedes…)

Pewne trudności napotyka Lubomirski wtedy, gdy bohaterem epigramatu nie jest sam Chrystus, ale na przykład św. Piotr, bo nie może już w sposób tak bezpośredni odwoływać się do mechanizmu Boskiej Opatrzności. Ale i tu potrafi zręcznie wybrnąć, powołując się na sentencję moralną i w ten sposób ocalić aspekt poznawczy swojego konceptu:

Nauczy dwór obłudy, a kto raz do dworu
Nogę wstawi, zapomni cnoty dla faworu.
Świadkiem Piotr, choć tylko raz weszła Jego noga
Na pałac, aż trzy razy odprzysiągł się Boga;
Choć tylko w sieni stąpnął, a pobłądził w wierze,
Cóż dopiero, gdyby był z raz w antykamerze.

(Stabat Petrus in atrio principis et iterum negavit…)

Ta napaść na „obłudę dworu" oburzyła swego czasu Jana Stanisława Jabłonowskiego, który w swojej Zabawie *chrześcijańskiej* postanowił dać replikę, także za pomocą konceptu:

Wielki Wieszczek powiada, że Piotr zbłądził w wierze
Na dworze, i bardziej by był w antikamerze.
Nie zgadzam się; i kładę, że wielkich by ludzi
Wstydził się; bo twarz zacna wstyd do cnoty budzi.
Z hultajstwem się pobratał, czego się nie godzi.
Tak lada kompania złe zwyczaje rodzi.

(Piotr się go zapiera, 1)[125]

Trzeba przyznać, że na tym tle „polski Salomon" jawi się nam niemal jako pisarz „postępowy". Skoro już mowa o *Zabawie chrześcijańskiej,* to trzeba wyjaśnić, iż utwór ten w sposób wyraźny nawiązuje do Poezji postu świętego. To także cykl epigramatów opartych na wydarzeniach ewangelicznych, z tym. że w porównaniu z tekstem Lubomirskiego jest on wielokrotnie obszerniejszy. Poza tym pomysły Jabłonowskiego w niczym nie przypominają konceptów autora *Rozmów Artaksesa* i *Ewandra.* I tak przywołana poprzednio scena, w której Chrystus obmywa stopy swoich uczniów, zamknięta została następującą pointą:

[125] J. S. Jablonowski, Zabawa chrześcijańska… Lwów 1700, s. 46 (dalsze cytaty z tego wydania).

Dlatego je Pan dobry za wczasu szorował
Żeby czyste papieżom twoim świat całował.

(Na tejże wieczerzy nogi uczniom swoim umywa, 2)

Innym razem, przedstawiając Chrystusa ukrzyżowanego, pisze:

Za łotry umierając, łotry towarzysze
Ma; od łotrów zabity, i to łotr co pisze.

(Między dwiema łotrami ukrzyżowany, 3)

Między Lubomirskim a Jabłonowskim istnieje w tej mierze przepaść nie do przebycia, będąca wynikiem nie tylko różnicy talentu poetyckiego, ale także zdecydowanie odmiennego rozumienia istoty akuminu. Najogólniej mówiąc, dla autora *Zabawy chrześcijańskiej* koncept to nie tyle odkrycie jakiejś złożonej prawdy, co przede wszystkim zaskakujący sposób wypowiedzenia. I w tym miejscu dochodzimy do zagadnienia dla naszych rozważań podstawowego, a mianowicie radykalnej zmiany, jaka nastąpiła w pojmowaniu akuminu w okresie późnego baroku, bo trzeba tu dodać, iż właśnie postawa Jabłonowskiego, a nie Lubomirskiego, charakterystyczna jest dla czasów saskich. Myślę, że wiele może tu wyjaśnić zwrócenie uwagi na przygotowanie teoretyczne, jakim w tej mierze dysponowali obaj zestawieni tu ze sobą poeci. W przypadku autora *Tobiasza wyzwolonego* sytuacja rysuje się dość jasno. Lubomirski miał niewątpliwie dobre rozeznanie tak w siedemnastowiecznych i wcześniejszych koncepcjach teoretycznych, jak i w aktualnej sytuacji na światowym rynku literackim. Dowodów na to dostarcza chociażby sama rozmowa trzecia O stylu… z *Rozmów Artaksesa i Ewandra*. Dla nas najważniejsze jest to, że darzył on dużym uznaniem nurt marinistyczny w poezji; sam nawet we wczesnym etapie twórczości próbował pisać w tym stylu, o czym świadczy jego przeróbka *Orfeusza*. Nic też dziwnego, że bliski mu był typ konceptyzmu charakterystyczny dla tego nurtu, choć w jego czasach nie była to już moda literacka pierwszej, by tak rzec „świeżości". Tym to sposobem Stanisław Herakliusz Lubomirski jest ostatnim pisarzem polskiego baroku, u którego akumin zachował charakter „niezgodnej zgodności".

O Janie Stanisławie Jabłonowskim wiemy natomiast, iż kształcił się u jezuitów — najpierw we Lwowie, a później w Pradze. Jezuickie Ratio studiorum zalecało między innymi uprawianie poezji epigramatycznej, jako formy szczególnie przydatnej we wdrażaniu zasad petyckiego rzemiosła. Poetyki szkolne z XVII i z pierwszej połowy XVIII wieku jako jeden z podstawowych wyznaczników tego gatunku uznały występowanie w nim *pointy* i subtelności, rozumianych właśnie jako akumin, dlatego też wiele miejsca poświęcały rozważaniom na temat jego istoty i źródeł. Jednak samo rozumienie zjawiska było odmienne od tego, na jakie natrafiliśmy w twórczości autora *Ermidy*. Oto, co na temat poetyk szkolnych pisze Teresa Michałowska:

> Określenia akuminu nie wykazują śladów wpływu koncepcji Sarbiewskiego i jego odkrywczej teorii „niezgodnej zgodności". Wśród różnorodnych sformułowań odnajdujemy natomiast refleksy poglądów autorów obcych, zwłaszcza jezuickich. Należą do nich koncepcje D. Petaviusa. którymi zapewne sugerował się Masen, formułując tezę, iż argutia jest tym. co wynika z utworu wbrew oczekiwaniu odbiorcy […] Na gruncie tych poglądów ukształtowały się przekonania nieznanego autora poetyki rękopiśmiennej (po r. 1676). który pisał: „Bystrość jest duszą epigramatu. Bystrość zwana leż pointą, jest nieoczekiwanym końcowym wnioskiem, czyli genialnym pomysłem[…]". Teoria niespodzianki pozostawała też w związku ze Scaligerowskim rozumieniem subtelności, rozwiniętym przez Pontanusa. Inny autor, z początku XVIII w., opowiadał się za rozumieniem akuminu jako porównania różnych przedmiotów; teoria ta była bliska niektórym autorom

jezuickim jeszcze na początku XVII w., w tym zaś J. Bidermannowi W rękopiśmiennej poetyce czytamy: „Pointa, czyli koncept, jest genialnym pomysłem, który powstaje z porównania właściwości rzeczy różnych […][126].

Odnoszę wrażenie, że autorka Staropolskiej teorii *genologicznej* pominęła w tym wszystkim dość istotny aspekt. Niewątpliwie koncepcje akuminu. pojawiające się w poetykach szkolnych, szczególnie tych z końca wieku XVII i z pierwszej połowy XVIII, charakteryzują się daleko posuniętym eklektyzmem. a poza tym są formą sprymitywizowaną, jeżeli nie wręcz zbarbaryzowaną. teorii przedstawionych w światowej literaturze uczonej. Z drugiej strony kto wie, czy w ogólnym swoim zarysie nie podążały jednak za aktualnymi przemianami. Swego czasu Barbara Otwinowska zestawiła teorię Macieja Kazimierza Sarbiewskiego z późniejszymi wypowiedziami, między innymi Graciana, Pellegriniego i Tesaura. Otóż z zestawienia tego wynika dość jednoznacznie, iż dla tej późniejszej fazy charakterystyczne jest odchodzenie od poznawczej istoty konceptu, jego stopniowa subiektywizacja oraz przenoszenie samego problemu z poziomu świata rzeczy — w sferę literackiej wypowiedzi[127].

W tym też kierunku, w najogólniejszym zarysie, zdają się zmierzać poetyki szkolne. Oczywiście w wersji sprymityzowanej dawało to w efekcie twierdzenia takie, jak cytowane przez Teresę Michałowską zdanie anonimowego autora rękopiśmiennej poetyki z końca XVII wieku, iż „pointa jest nieoczekiwanym wnioskiem, czyli genialnym pomysłem”. Otóż takimi „genialnymi” pomysłami raczy nas co chwila w swej *Zabawie chrześcijańskiej* Jan Stanisław Jabłonowski. Elementem zaskakującym ma tu być nie tyle efekt samego poetyckiego kojarzenia, co przede wszystkim fakt, że „aż” tak można kojarzyć. Koncept obliczony jest wyraźnie na „drażnienie” i bulwersowanie czytelnika. Nieco później, u następców Jabłonowskiego, dołączy do tego jeszcze jeden aspekt. Począwszy od drugiego dziesiątka XVIII wieku do naszej literatury zaczynają docierać pierwsze symptomy kultury oświecenia, a jednocześnie daje o sobie już znać kryzys tradycyjnego barokowego światopoglądu. Co prawda poeci-„łowcy dusz” starają się to skrzętnie maskować za pomocą rozbudowanych, jak nigdy dotąd, literackich fajerwerków, niemniej jednak między wierszami ich utworów coraz częściej pojawia się nuta, świadcząca o rodzącej się świadomości dezaktualizacji podstawowych treści odziedziczonych po poprzednim stuleciu. Nie mogło to, rzecz jasna, pozostać bez wpływu także i na samo pojmowanie konceptyzmu. No, bo jakże szukać owych prawd trudnych i złożonych w takiej wizji, w jaką się już nie do końca wierzy. Barokowy świat nie jest Już w stanie nikogo czymkolwiek zaskoczyć, przestaje być po prostu „dziwny” — rzeczywistość nie kryje już w sobie autentycznych zagadek. Dlatego też poeci, nie mogąc odkryć dziwności w otaczającej ich rzeczywistości, próbują ową dziwność na nowo do życia powołać. Jest to sygnał bardziej pragnień i potrzeb tych ludzi niż rzeczywistego sposobu oglądu otaczającej codzienności.

Być może jednym z symptomów tej nowej sytuacji jest fakt, iż w czasach saskich ulubioną domeną konceptu staje się heraldyka. Oczywiście utwory na herby pisano już w renesansie i najczęściej ich konstrukcja opierała się właśnie na koncepcie. Przypomnieć tu można chociażby wiersze dedykacyjne z *Żywota człowieka poczciwego* Mikołaja Reja. Także przez cały wiek XVII szerzyła się ta moda pomimo głosów sprzeciwu, takich jak na przykład w jednej z satyr Krzysztofa Opalińskiego. Jednakże w owych „straszliwych machinach” heraldycznych czasów saskich jest coś swoistego, coś charakterystycznego dla tego właśnie okresu. Utwory tego typu pomija się zazwyczaj w badaniach wstydliwym milczeniem. My jednak, chcąc powiedzieć możliwie jak najwięcej o późnobarokowym konceptyzmie, spróbujemy jedną z takich „machin” heraldycznych poddać analizie. Będzie to utwór funeralny Elżbiety Drużbackiej zatytułowany *Żal nieodżałowanej straty ś.p. J. O. Książęcia JMci Pawła Sanguszka…* Pozwoliliśmy sobie na określenie „machina”,

[126] Michałowska, Staropolska teoria genologiczna, Wrocław 1974, s. 137.
[127] Por. B. Otwinowska, op. cit., passim.

bo tekst liczy niespełna sto wierszy. Zacytujemy tylko fragment początkowy, który daje orientację w mechanizmach rządzących wyobraźnią

Czy na toż cię Pogonio! książęce obroki
Wypasły, żebyś hardzie przeciw panu brykał?
Gdyś w miejscu stojąc poczuł przeciwne wyroki,
Przestrzec go było, żeby od ciebie unikał.
I był dalekim celu twojego kopyta
Nie przemyciwszy na cle, nie dał śmierci myta.
O! nieszczęsny Pogonio, w czymżeć pan był dłużnym
Żeś pognał za nim nagle, jakoby za zbiegiem,
Przydybałeś zdradziecko, na trakcie podróżnym
Nie dawszy mu wypocząć spokojnym noclegiem;
Sanguszków klejnot w herbie zaszczycał się tobą…
Tyś pierwszą głowę w domu oczernił żałobą.
Pegaz bajeczny dobył źródło Hipokrenę
Z którego wytrysnęły chłodne, słodkie rzeki:
Pogoń sprowadził z śmiercią gorącą gangrenę.
Tej ugasić nie mogły emulsyje, leki;
Gorzkim i pana, i nas napoił likworem
Ledwie nie całą Polskę grubym odział worem.
Znać się Pogoń z Pegazem o lepszą pokłócił
W kim większa moc panuje? kto więcej dokaże?
Pogoń wygrał, gdy nogą tak potężnie rzucił
Nie jeden zdrój, lecz tysiąc płynących pokaże,
A z tych morze wezbrane rwie lądy ze szkodą,
Smutny widok, gdy mocne dęby płyną z wodą.
Dwa źródła wyniknęły, z dwóch źrenic Barbary
Rozwlokły się z nich większe i drobniejsze strugi,
Rozprzęgły parki panią od kochanej pary;
Fatalny kurs tych krynic żałosny i długi.
Przyłączyć Księżnę każe do dobrych żon summy […]

Paweł Karol Sanguszko zmarł 15 kwietnia 1750 roku. Taką datę przynajmniej podaje Teodor Żychliński w swojej *Złotej księdze szlachty polskiej* i powtarza ją po nim *Polska encyklopedia szlachecka.* Drużbacka, pisząc na tę okazję swój utwór, rozpoczyna tekst od jakże niesmacznego, wręcz szokującego konceptu, polegającego na zestawieniu okoliczności śmierci bohatera z jego herbem. Bo trzeba wiedzieć, iż ród Sanguszków pieczętował się herbem „Pogoń litewska", w którym koń stanowi jeden z podstawowych składników. Jak mieliśmy możność zaobserwować, owego konia, nazywanego Pogonią, zestawiono z mitycznym Pegazem. I tu następny koncept: swoisty koński turniej. Tak, jak pod uderzeniem kopyta Pegaza wytryska z ziemi źródło Hippokrene. jak Pogoń „wyciska" źródło łez z oczu Barbary z Duninów Sanguszkowej, trzeciej z kolei i ostatniej żony marszałka, założycielki rokokowego salonu literackiego. Tyle z grubsza w cytowanym fragmencie. Dalsze „genialne" pomysły Drużbackiej tylko streścimy.

Tak więc Barbara, nazwana „nimfą heroiczną", zamienia się w żywe źródło, wokół którego brzęczy siedem drobnych strumyków — mowa oczywiście o dzieciach. Za chwilę dowiadujemy się, iż cale to morze łez wylane zostało nie tylko

z okazji śmierci marszałka, ale także na wspomnienie wcześniejszego o rok zgonu jego syna — Michała. Ale tutaj, o zgrozo, nowy koncept, bo. jak się dowiadujemy. Sanguszko „wysłał przed sobą swój portret w Michale / By go warta niebieska poznawszy wpuściła". Po czym mamy obraz, jak ojciec z synem wchodzą „za święte progi w purpurowej todze". Następnie Drużbacka znów powraca do sytuacji wylewania łez, zamieniających się tym razem w bystrą rzekę, po której majestatycznie pływa Łabędź — herb familii Duninów, a z tejże wywodziła się wspomniana wcześniej Barbara.

„Machina" heraldyczna autorki *Fabuły o* książęciu Adolfie jest tyleż długa, co napuszona. Warto może tylko zwrócić uwagę na fakt, że poetce nie wystarcza jeden koncept, przechodzi konsekwentnie do kolejnych, dokonując obróbki literackiej wciąż tego samego tematu. Całość w ten sposób nabiera jakby charakteru „narracyjnego". Owa „narracyjność" późnobarokowa konceptyzmu jest cechą dość istotną, gdyż nawet pojedyncze pomysły potrafiły się niepomiernie rozrastać, zagarniając spore obszary tekstu. To tak, jakby ówcześni poeci, w pogoni za coraz to nowymi tematami odczuwali wieczne nienasycenie. Oto „narracyjny" akumin z poematu Piotra Franciszka Alojzego boskiego *Dźwięk na wdzięk* Opatrzności Boskiej:

> Tak jest: bo choćby świat był kałamarzem,
> Morze inkaustem, natura pisarzem,
> A pisałaby dzień, noc, prawa, lewa.
> Wprzód by się zrobił świat do odrobiny,
> Wyschłyby morskie do krople głębiny,
> Spisałby niebo i nie wcisnął Joty,
> Byłby proch z drzewa i rąk od roboty
> Pierwej, niżby się najmniejsze przymioty
> Wyrazić mogły Wszechmocnej Istoty.
> Przeto nie wchodząc w Boskie głębokości
> Biorę choć z brzega niektóre własności
>
> (Głos I)

Skoro już mowa o Łoskim, to warto wspomnieć o innych jego pomysłach. Dla zbudowania konceptu wystarcza mu niekiedy przypadkowa współdźwięczność i tym samym całość lawiruje natychmiast w kierunku kalamburu. Najczęściej jednak ściga współdźwięczności dokładnie tam, gdzie się ich najmniej spodziewamy. I to także staje się cechą typową w tych czasach. Przypomnijmy fragment jego inwokacji do Matki Boskiej:

> Więc gdy o Panno rzeczesz, niech się stanie:
> Nie tylko Pienie, i Pień z ziemi wstanie.

Opinając utwór siatką „karkołomnych" kalamburów, wyraźnie liczy Łoski, że strudzony czytelnik uwięźnie w końcu i zagubi się wśród tych słownych zasadzek przyznając, iż nie jest w stanie im sprostać. Ta wieczna pogoń poetów czasów saskich za swoiście rozumianą oryginalnością, wysilanie dowcipu do granic możliwości, a wreszcie „obrabianie" jednego pomysłu niemalże w nieskończoność, wszystko to spotkało się u potomnych z bardzo surową oceną i pogardliwym określeniem „rozwałkowanego konceptyzmu". Uważam, że pogardliwość tego terminu jest nieuzasadniona. Zjawisko ma bowiem pewien aspekt pozytywny. Była to przecież próba reakcji na sam proces przesilania się barokowej wyobraźni. Wróćmy zresztą jeszcze na chwilę do określenia „rozwałkowany konceptyzm". Łączy się go zazwyczaj z twórczością księdza Baki i jest to o tyle dziwne, że jego praktyki nieco odmiennie prezentują się na tle poprzedzających go poetów saskich. Co

prawda pomysł ze „śmiercią", która „Jak cybula / Łzy wyciska / Gdy przyciska" nie jest rzeczywiście najszczęśliwszy, jednakże w innych miejscach koncepty autora *Uwag rzeczy ostatecznych…* wydają się dość interesujące. Weźmy na przykład taki pozornie trywialny obrazek z utworu *Bogaczom ciemnym oświecenie:*

Mości panie,
Z gliny dzbanie
Polewany.
Pozłacany;
Nie głucho.
Że ucho,
Urwie się
Stłucze się.

Jest to banalność tylko udana. Bo przecież glina, z jakiej zrobiony jest dzban, to odwołanie się do kondycji człowieka, który z prochu powstał i w proch się obróci. Złota polewa — to dostatek, jakim próbuje się nieraz wznieść wokół siebie pewien mur ochronny, broniący przed dolegliwościami ludzkiej egzystencji i — jak twierdzi Baka — jest to zabezpieczenie niezwykle kruche, a więc pozorne. Koncept niesie zatem pewien ładunek poznawczy, a jednocześnie jest skondensowany. nic razi bynajmniej rozwlekłością. Oczywiście świętość tego pomysłu zasadza się na twórczym wykorzystaniu przez poetę typu obrazowania charakterystycznego dla folkloru. Ale autor *Uwag* śmierci niechybnej… posiadał, jak się zdaje, w ogóle wyczucie konceptu. Tak na przykład paradoks mistyczny „niebo bez Boga", spopularyzowany przez św. Teresę, powtarzano wielokrotnie i przed, i po Bace. Ale nikt chyba w literaturze polskiej nie zrobił tego tak ładnie, jak on:

Nic mi po niebie, jeślibym tam Ciebie
Nie miał miłować, bo nie szukam siebie.
Obieram piekło, gdzie się ból rozważył,
Bylebym razem z serca afekt żarzył.
Ogniem miłości wiecznej — to zbawienie!
Bez Twej miłości wszędzie potępienie!
Boże! me kochanie!

(Tekst o miłości Bożej)

Prześledziliśmy ewolucję trzech wybranych technik szczególnie charakterystycznych, jak się wydaje, dla barokowego obrazowania poetyckiego. Było ich znacznie więcej, ale jut na przykładzie tych trzech, można zaobserwować dość wyraźną przemianę, przypadającą na okres późnego baroku. Jedne metody przesilają się szybciej, inne wolniej i nie tak radykalnie, jednak w sumie składa się to na wspólny obraz kryzysu owego obrazowania. Tym bardziej, że rzecz nie kończy się przecież na samych technikach. Poprzez przemiany, jakie w ich obrębie nastąpiły, przebija załamanie się pewnego typu wrażliwości w ogóle, barokowego sposobu widzenia i pojmowania świata. Przestaje on być już miejscem wielkiego, podniosłego „spektaklu", gdzie w przepychu, barwności i ruchu realizują się najgłębsze prawdy wiary i ducha ludzkiego. Coraz trudniej rzeczywistość sarmacką zamienić we wspaniałe „misterium", w którym najmniejszy gest sam przez się godny jest monumentalnego przedstawienia, zapewniającego wieczną pamięć. Dekoracyjność i patos coraz częściej maskują pozór i pustkę, a tajemnice tego świata przestają nęcić potencjalnych odkrywców.

Rozkład wielkiego stylu reprezentacyjnego z jego pędem do monumentalności, uroczystej reprezentacji i patetyczności uznał Arnold Hauser za najważniejszy

symptom przemian, jakie nastąpiły we wrażliwości estetycznej ludzi Europy Zachodniej pierwszej połowy XVIII wieku, za pierwszy krok na długiej drodze od sztuki dworskiej do sztuki mieszczańskiej[128]. W przypadku Francji ową sztukę dworską reprezentuje przede wszystkim wielki styl klasycyzmu barokowego, a sam proces ma charakter świadomy, towarzyszą mu bowiem wypowiedzi teoretyczne, takie jak chociażby opinie księdza Trubleta na temat istoty piękna literackiego, niezwykle charakterystyczne dla samego momentu rozpadu szczelnej do tej pory doktryny[129]. Natomiast *Rozważania o poezji* i malarstwie księdza Dubosa z 1719 roku to już właściwie początki zupełnie nowej estetyki.

Załamywanie się barokowego widzenia świata w przypadku ówczesnej Polski nie miało tak świadomego charakteru, przebiegało rzecz jasna dużo dłużej i w znacznie wolniejszym tempie, niemniej jednak Jest ono w czasach saskich już wyczuwalne. Świadczą także o tym analizowane tu przemiany w obrębie niektórych technik poetyckiego obrazowania.

Z poezją późnego baroku niejednokrotnie wiąże się pojęcie „kryzysu", różnie zresztą rozumianego. Czesław Hernas część swojej syntezy epoki, poświęconą późnemu barokowi, rozpoczyna rozdziałem Okoliczności *kryzysu literatury* i rozumie przez to przede wszystkim „ostateczne pogorszenie się warunków rozwoju literatury"[130]. Jan Malicki, pisząc o Wacławie Potockim, stwierdza natomiast:

> Jego działalność literacka przypada bowiem na czasy, kiedy w poglądach estetycznych głoszonych przez pisarzy — praktyków wyraźniej niż u poprzednich pokoleń dostrzec można przejawy kryzysu. Widoczny Jest on i wówczas, gdy pamiętać będziemy o konwencjonalności wypowiedzi poszczególnych pisarzy. Miejsce jedności w dziedzinie Inspiracji twórczej (krąg antyczno-renesansowy) zajmuje wielość, która ujawnia się w trakcie badań nad utworami pisarzy lat 1620 - - 1660. Natężenie to wzrasta w następnych dziesięcioleciach XVII stulecia, co doprowadziło do przemiany świadomości literackiej, tak poetów, Jak i odbiorców-czytelników[131].

Myślę, że pojęcie „kryzysu" — przypadającego na późny barok, a dotyczącego zjawisk tak różnorodnych, jak warunki życia literackiego, czy też teoria imitacji jako podstawa artystycznego tworzenia — rozszerzyć możemy także i o zakres poetyckiego obrazowania. Świat literacki dojrzałego baroku wygasał w wielu swoich aspektach naraz.

Trzeba tu także dodać, iż poeci-„łowcy dusz" z czasów saskich owo naturalne starzenie się pewnych konwencji w sposób niezwykle radykalny przyspieszyli. Poszukiwali dla swojej poezji ostrych czy też „mocnych" efektów, a to w sumie prowadziło przecież do nadużywania pewnych środków poetyckiego obrazowania, charakterystycznych dla baroku. Skutki były wręcz odwrotne od zamierzeń. Zbyt przeciążone techniki rychło ulegały zbanalizowaniu, tracąc coraz bardziej siłę poetyckiej ekspresji. Nic też dziwnego, iż ówcześni pisarze byli z nich niezadowoleni, odczuwali całkowitą ich niewystarczalność. Stąd charakterystyczne dla poetów osiemnastowiecznego baroku poszukiwania w różnych kierunkach, różnego rodzaju eksperymenty. Między innymi przypominano sobie o tradycji średniowiecznej, przy czym szczególnie „ponętny" jako mocny środek wyrazu wydał się poetom fenomen wrażliwości gotyckiej. I nie tylko poetom. Zupełnie podobnie stało się i w przypadku niektórych nurtów osiemnastowiecznej rzeźby sakralnej. Oto, co o rzeźbach „warszawskich" tego okresu pisał znakomity znawca rzeczy, Władysław Tatarkiewicz:

> Należą do ostatniej fazy sztuki barokowej, która to faza przypadła na czas rokoka, a doprowadziła barokowy ekspresjonizm i dyna-

[128] Por. A. Hauser, op. cit, t. 2, s. 6-14.
[129] Por. Ph. Van Tieghem, Główne doktryny literackie we Francji, Warszawa 1971, 8. 123 - 125.
[130] C. Hernas, op. cit., s. 391.
[131] J. Malicki, Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej, Katowice 1980, s. 227.

> mizm do takiej skrajności, że twory jej odbiegły od właściwego baroku, a zbliżyły się do gotyku[132].

Myślę, że zupełnie podobnie stało się i w późnobarokowej poezji.

[132] W. Tatarkiewicz, Warszawskie rzeźby barokowe, w: O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku, Warszawa 1966, s. 463.

ROZDZIAŁ IV W KRĘGU TRADYCJI GOTYCKICH

Występowanie w naszej literaturze barokowej pewnych elementów tradycyjnych, w uproszczeniu nazywanych „średniowiecznymi", już od dość dawna zostało zaobserwowane przez poszczególnych badaczy. Swoistym postawieniem kropki nad „i" była niewątpliwie rozprawa Krzyżanowskiego: *Barok na* tle prądów *romantycznych* opublikowana w 1938 roku[133]. Przypomnijmy, że ten świetny znawca literatury staropolskiej włączył barok do ponadczasowej opozycji: sztuki klasyczne — sztuki romantyczne, co było pewną próbą adaptacji koncepcji Wölfflinowskich na grunt badań historycznoliterackich. Według Krzyżanowskiego do etapów antyklasycznych, poza barokiem. należało średniowiecze, romantyzm i neoromantyzm. przy czym badacz ten wskazał na wewnętrzne powiązania łączące te okresy, a przejawiające się w podejmowaniu pewnych stałych wątków, takich jak satanizm, mistycyzm, zainteresowanie folklorem czy też skłonność do obrazów makabrycznych. I chociaż całościowa wizja procesu historycznoliterackiego, przedstawiona w rozprawie *Barok na tle prądów romantycznych* może budzić pewne kontrowersje, to jednak sam fakt sięgania przez pisarzy tej epoki do tradycji, stworzonej przez kulturę średniowiecza, wydaje się tu sprawą dowiedzioną.

Był to proces charakterystyczny dla całego baroku, jednakże w tej długiej epoce zaznaczają się wyraźnie pewne mniejsze okresy szczególnie pod tym względem uprzywilejowane. Tak było niewątpliwie w pierwszych dziesiątkach lat XVII wieku, gdy kariera motywów średniowiecznych łączyła się w jakiejś mierze z rozpowszechnionym w ówczesnej literaturze tematem „vanitas" czy też z dominującym w liryce religijnej tonem pokutnym. Pozostawało to zresztą w silnym związku z dydaktyką, preferowaną przez wojującą i odnoszącą pierwsze zwycięstwa kontrreformację. Jednym z argumentów w religijnych polemikach stał się wtedy motyw powrotu do szlachetnej wiary przodków, a więc do czasów jeszcze przed wystąpieniem Lutra.

Drugim takim okresem, w którym obserwujemy niezwykle silne natężenie występowania tradycji „średniowiecznych", jest interesujący nas etap końcowy epoki baroku, w którym makabryzm tańców śmierci zaczyna święcić swój ponowny triumf. Są to czasy, gdy dawno już ucichły religijne polemiki, obowiązującą postawą stała się dewocyjna ortodoksyjność, a wszechwładna cenzura dopuszczała do druku właściwie jedynie utwory o charakterze moralno-religijnym. Być może dlatego niezwykle intensywne odżycie średniowiecznych tradycji — dające się zaobserwować począwszy od poezji Lubomirskiego, a skończywszy na tekstach Baki — mimowolnie kojarzy się nam niekiedy z niesmaczną dewocją i z upadkiem smaku artystycznego i jest traktowane jako wyraz swoistego wstecznictwa, przejawiającego się w ówczesnej produkcji literackiej. Właśnie owa „średniowieczność" to jakby cofnięcie się wstecz, wyraz postępującej degeneracji.

Czy tak jest naprawdę? Wydaje mi się, że częściowe naświetlenie całej interesującej nas sprawy przynieść może konfrontacja ze sztukami plastycznymi i architekturą tego okresu, a dokładniej mówiąc, z nurtem dość prężnego w tym czasie tak zwanego barokowego „neogotyku". I dlatego nim przejdziemy do samej poezji, może nie od rzeczy będzie w tym miejscu przypomnieć parę podstawowych faktów także i z tej dziedziny.

I

Załamanie się stylu gotyckiego, jako zjawiska ogólnoeuropejskiego. przypada mniej więcej na pierwsze dziesięciolecia XVI wieku. Przy czym owego załama-

[133] J. Krzyżanowski, Barok na tle prądów romantycznych, w: Od średniowiecza do baroku, Warszawa 1938.

nia nie należy rozumieć jako całkowitego wygaśnięcia tych cech stylowych w ówczesnej sztuce. Trwają one nadal, co więcej, w niektórych wypadkach wykazują wyraźnie tendencję do ekspansywności. Tak więc w latach 1510-1522 powstają nowe katedry w Salamance i w Segowii. W Portugalii rozkwita wspaniały, nie zwykle kunsztowny gotyk „manueliański". Przez cały prawie XVI wiek powstają liczne budowle w tym stylu w Niemczech i w środkowej Europie. Ów tak zwany gotyk północny jest przez wielu historyków sztuki interpretowany po prostu jako północnoeuropejski odpowiednik włoskiego renesansu[134]. A zatem gdy w Europie około roku 1600 powstaje wiele dzieł sztuki i architektury gotyzujących lub gotyckopodobnych, jest to właśnie podjęcie tradycji, która istniała przez cały wiek XVI, współegzystując z kierunkami renesansowymi. Dodajmy, że późne fazy stylu gotyckiego cechowała dążność do niezwykłej kunsztowności i wirtuozerii formalnej, charakterystyczna szczególnie dla tak zwanego stylu płomienistego, ozdabiającego architektonicznymi koronkami szczyty domów i katedr, znajdującego zamiłowanie w formach dziwnych i powykręcanych. Nic też dziwnego, że niektórzy historycy sztuki mówią w tym wypadku o „baroku" formacji późnogotyckich, oczywiście mając na myśli ów barok „wieczny", ciągle powracający w schyłkowych etapach poszczególnych stylów.

Wszystkie te cechy późnego gotyku musiały się wydawać atrakcyjne artystom siedemnastowiecznym i całkowicie zgodne z ich wrażliwością estetyczną, tak iż w pewnych przypadkach doszło jakby do płynnego przejścia „baroku" późnego gotyku w „neogotyk" barokowy. Ten ostatni powstał jednak nie tylko na skutek wspomnianych tu uprzednio zapóźnień stylowych — od samego początku XVII wieku dołączyły do tego akty świadomej rekonstrukcji, związane ze swoistym historyzmem rozumianym właśnie jako pewien styl w sztuce. Istniał on na prawach autonomicznego do pewnego stopnia nurtu nie tylko przez cały wiek XVII, ale swym zasięgiem wkroczył w wiek następny.

Swego czasu Endre Angyal próbował z tego zjawiska uczynić jeden z wyznaczników słowiańskiej wspólnoty kulturowej tych czasów[135]. Był to zabieg o tyle niesłuszny, iż „neogotyk" baroku miał charakter zjawiska ogólnoeuropejskiego. Bardzo silnie doszedł do głosu na przykład w Niemczech, szczególnie popierany przez zakony jezuitów i bosych karmelitanów. W okresie pełnego rozkwitu stylu barokowego, ozdabiając już stiukami ściany swoich budowli, stosowali jednocześnie gotyzujące kamienne sklepienia żebrowe ze zwornikami. Taki charakter mają w Kolonii nad Renem: jezuicki kościół Wniebowstąpienia Panny Marii z lat 1618-1630 oraz kościół bosych karmelitanek Panny Marii z lat 1643- 1682. Dla zakonów tych była to manifestacja prawowitego dziedzictwa idealnego Kościoła średniowiecznego. Także w ówczesnej Francji budowano kościoły, których co prawda fasady i ściany dzielone były klasycystycznymi rzędami kolumn i pilastrów, ale przestrzenne rozplanowanie stropów odwoływało się do stylowych form gotyku, najczęściej poprzez zastosowanie sklepień krzyżowo-żebrowych, nierzadko drewnianych, niekiedy gwiaździstych, z wiszącymi zwornikami (na przykład kościół Zwiastowania z Aix czy też były kościół Jezuitów z Arles z połowy wieku XVII). Jest to dowód, że w upartym pozostawaniu przy gotyckim sposobie tworzenia nie należy widzieć jedynie przejawu północnego, konserwatywnego zachowywania zadomowionych rodzimych tradycji.

Owe tendencje neogotyckie są również właściwe dla późnego baroku i często ciągną się głęboko w wiek XVIII. Wymienić tu można chociażby działalność Hawksmoora. twórcy konserwatywnych, gotyzujących kompleksów architektonicznych w Cambridge, czy też wspaniałe dzieła z Południowych Niemiec, takie jak kościół pielgrzymkowy w Vierzehnheiligen Balthasara Neumanna, który pomimo rokokowego charakteru całości, oparty został na planie późnogotyckiej świątyni i w którym zamiast gurt zastosowano żebra, a nagromadzenie niezwykle smukłych kolumn daje w efekcie wrażenie gotyckiej wertykalności. Jednak najpełniejszy swój

[134] Różnorodne interpretacje zjawiska późnego gotyku omawia Jan Białostocki. J. Białostocki, Późny gotyk. Rozwój pojęcia i terminu, w: Późny gotyk, Warszawa 1965, s. 17 -82.
[135] E. Angyal, Świat słowiańskiego baroku, Warszawa 1972, szczególnie s. 37 i 40.

wyraz „neogotyk" późnego baroku znalazł w ówczesnych Czechach i to głównie dzięki działalności Giovanniego Santiniego, twórcy kościołów w Sedlecu, Żeliwie, Zelenej Horze i Kladrubach. Ten ostatni jest szczególnie interesującą budowlą. Trójnawowa neogotycka bazylika, wzniesiona w latach 1712 - 1726 posiada na skrzyżowaniu z transeptem w barokowy sposób ukształtowaną kopułę, bardzo ozdobną i otwierającą dostęp światła do nawy głównej. Jest to połączenie dość niezwykle i, co więcej, dające całkowicie harmonijny efekt. Wnętrze wypełniają bardzo kunsztowne sklepienia gwiaździsto, okna zakończone są ostrołukami. Ołtarz i stalle złożone jakby z elementów gotyckich, ale ukształtowanych z taką koronkową ozdobnością, na jaką mógł sobie pozwolić tylko artysta baroku.

Zarówno kościół w Kladrubach, jak i inne zabytki neogotyckie ówczesnej Europy nie były prostym tylko powieleniem wzorów charakterystycznych dla sztuki późnego średniowiecza. Z tradycji tej czerpały w sposób wybiórczy pewne tylko elementy, najczęściej sklepienia krzyżowo-żebrowe, ostrołukowe ukształtowanie okien oraz sam efekt wertykalności. Poza tym stapiano je w jedność z elementami pochodzenia włoskiego. W niektórych wypadkach dochodziło nawet do idealnej równowagi między tym, co napływowe, a tym, co rodzime, północne i gotyckie. Taki charakter ma na przykład kościół opactwa Haug pod Würzburgiem. budowany w latach 1670 - 1691 przez Antoniego Petriniego. Jego fasada ma wygląd typowy dla włoskiego *seicenta,* natomiast opięte skarpami prezbiterium ukształtowane jest po gotycku[136]. Nie jest to przypadek odosobniony. Autor znakomitej książki, zatytułowanej *Czeska barokni gotika,* Viktor Kotrba, wskazuje, iż w większości wypadków kontynuacja tradycji gotyckich w epoce baroku nie była bynajmniej przejawem jakiegoś ograniczonego prowincjonalizmu, a miała charakter w pełni świadomego historycznego konserwatyzmu. Poza tym eklektyczne połączenie starych form — tak antycznych, jak i średniowiecznych oraz egzotycznych — stało się w dojrzałym i późnym baroku powszechnie przyjętą normą estetyczną i w tym to właśnie kontekście należy rozpatrywać zjawiska neogotyckie tego okresu[137]. Nie ograniczają się one bynajmniej do budowli architektonicznych. Podobne zjawiska dadzą się zaobserwować w siedemnastowiecznych nagrobkach i w motywach ikonograficznych. Viktor Kotrba zwraca uwagę na fałszowanie dokumentów, akt i rodowodów oraz na podrabianie starych nagrobków przez niektóre rody w Europie. W ten sposób chciały one zamanifestować, że są spadkobiercami idealnej tradycji średniowiecza. Można zatem mówić o pewnej, ogólnej postawie człowieka baroku.

W tym ogólnoeuropejskim nurcie ówczesnego „neo-gotyku" ma swój udział także sztuka polska. I u nas, najpierw w wieku XVI powstawały późnogotyckie budowle w stylu „płomienistym", na przykład wileński kościół św. Anny, ukończony w 1581 roku czy też nieco wcześniejszy kościół Bernardynów[138]. Styl gotycki wkracza w tym czasie także na Mazowsze, gdzie przedtem był bardzo słabo rozpowszechniony. Gdy na przełomie wieków XVI i XVII, niejako pod wpływem kontrreformacji, nastąpiło odrodzenie sztuki religijnej i ponowny renesans stylu gotyckiego, ówcześni artyści zaczęli nawiązywać do tej bardzo niedawnej i wciąż jeszcze żywej tradycji. Pojawiły się w tym czasie pierwsze objawy świadomej rekonstrukcji. Uwidacznia się to szczególnie w typie wznoszonych wówczas ołtarzy oraz w modelunku rzeźb, nawiązujących do dynamicznego stylu końca wieku XV[139]. Poza tym powstały budowle w rodzaju kościoła w Boguchwałowie z 1602 roku, opiętego skarpami, nakrytego sklepieniem krzyżowo-żebrowym, z ołtarzami w formie poliptyków i tryptyków. Ów „neogotyk" wczesnego polskiego baroku jest zjawiskiem dość dobrze znanym i napisano już kilka ciekawych prac na ten temat[140].

[136] E. Hempel, Baroque art and architecture in central Europe, Harmondsworth 1965, s. 68.
[137] V. Kotrba, Czeska barokni gotika, Praha 1976, s. 24. Tutaj w rozdziałach wstępnych bogata dokumentacja dotycząca neogotyku XVI, XVII i XVIII wieku.
[138] J. Kębłowski, Polska sztuka gotycka, Warszawa 1976, s. 101.
[139] Tamże, s. 184.
[140] T. Chrzanowski, Neogotyk około roku 1600 — próba interpretacji, w: Sztuka około roku 1600, Warszawa 1974, s. 15-112. J. Samek, Nawrót gotyku w sztuce Krakowa 1 połowy XVII wieku, „Folia Historiae Artium V" 1968,

W okresie dojrzałego baroku tradycje gotyckie występowały u nas w mniejszym nasileniu, jednak od czasu do czasu dawały o sobie znać czy to w działalności architekta Krzysztofa Bonadury, budującego kościoły w Wielkopolsce (w połowie XVII wieku[141]) czy później w niektórych rzeźbach Andrzeja Schlütera, takich jak chociażby słynny krucyfiks z Węgrowa[142]. Nawiązywanie do późnego średniowiecza nie było zresztą domeną tylko obozu kontrreformacyjnego. Ciekawym przypadkiem jest tu wzniesiony w 1653 roku zbór Braci Czeskich w Lesznie, będący w pełni gotycką rekonstrukcją.

Ponowne nasilenie tradycji gotyckich w sztukach plastycznych przypada na końcowy etap epoki baroku. W architekturze przejawia się on w kilku zakresach na raz, na przykład w powtarzaniu średniowiecznego planu przestrzennego (chociażby w kościele klasztornym w Krzeszowie, będącym chyba najpiękniejszą z istniejących budowli barokowych w Polsce). Najczęściej jednak realizowało się to, jak pisze Andrzej J. Baranowski, w „powrocie" do bryły dwufasadowej, eksponującej przy tym tradycyjne materiały budowlane (cegłę), niekiedy nawet naśladowane podbarwieniem (na przykład kościoły Cystersów w Lądzie i Jędrzejowie, benedyktyński w Tyńcu czy też Kanoników w Trzemesznie)[143]. Najciekawszym zjawiskiem o najwyższym poziomie artystycznym jest tak zwany barok wileński XVIII wieku, o którym historyk sztuki pisze:

> Oryginalność kościołów wileńskich leży w proporcjach. Są one wyciągnięte w górę, wykroje otworów mają prawie gotyckie, a żelazne krzyże i ozdoby na fasadach I wieżach dodają im Jeszcze smukłości i lekkości. Wieże są ażurowe, o kilku kondygnacjach zwężających się ku górze, z których każda Jest inaczej ukształtowana pilastrami i kolumienkami akcentującymi Ich naroża. Z czasem pilastry ustawione pod kątem są już tak rozrośnięte, że tworzą Jakby rodzaj skarp, np. u augustianów w Wilnie czy bazylianów w Berezweczu.
>
> Barokowe akcentowanie fasady kościoła przestaje być kulminacją wyrazu bryły tutejszych świątyń. Tak jak w epoce gotyku - wszystkie elewacje stają się teraz ważne, również i tylne, tworzone niekiedy za pomocą wysmukłych wież i niezwykle rozbudowanych szczytów[144].

Nawiązywanie do tradycji średniowiecznych następowało także i we wnętrzach późnobarokowych świątyń. Chociażby przez stosowanie filarów ośmiobocznych czy też wiązkowych, przypominających swym wyglądem odpowiednie elementy gotyckie.

Trzeba tu jednak zastrzec, że w centralnej Polsce nie było w tym czasie jakiegoś odpowiednika dla fenomenu. którym był „neogotyk" czeski i twórczość Giovanniego Santiniego. jeżeli chodzi o stopień świadomości i pełnię zakresu rekonstrukcji. Natomiast pewne wpływy czeskie zaznaczyły się na pobliskim Śląsku, szczególnie w zabiegach „barokizacji" wnętrz gotyckich kościołów w Henrykowie i Lubiążu w ostatnich latach XVII wieku i nieco wcześniej w kościele kłodzkim. Dodajmy, że w ten sposób „zbarokizowano" kilka gotyckich kościołów ówczesnej Pragi. Sam zabieg nie polegał jedynie na przypadkowym wyposażeniu wnętrz gotyckich kościołów w barokowe ołtarze, ambony i stalle. Wyraźnie uwidacznia się tutaj chęć stworzenia nowej harmonijnej całości. Dlatego ołtarze główne w tych kościołach są bardzo wysokie i wielokondygnacyjne, przy czym kolejne piętra sukcesywnie zwężają się ku górze, przystosowując się do strzelistego kształtu gotyckiej budowli[145], Dzięki takiemu planowemu zagospodarowaniu przestrzeni powstawała nowa całość o eklektycznym, ale harmonijnym współistnieniu pierwiastków baro-

[141] E. Kręglewska-Foksowicz i in., Sztuka baroku w Wielkopolsce, „Biuletyn Historii Sztuki" 1958, z. 1, s. 53-54.
[142] M. Karpowicz, Andrzej Schlüter w Polsce, w: Rokoko, Warszawa 1970, s. 18.
[143] A. J, Baranowski, Tradycja średniowiecza w późnobarokowej architekturze krajów Europy Srodkowej, w: Tradycja i innowacja, Warszawa 1981, s. 88.
[144] Tamże, s. 89.
[145] Zauważył to Angyal na przykładzie zbarokizowanych kościołów Pragi. Por. E. Angyal, op. cit., s. 38.

kowych i gotyckich. Podobnie zresztą — dużo wcześniej, bo jeszcze w pierwszej połowie XVII wieku — zbarokizowany został kościół Bożego Ciała w Krakowie.

Ciekawym zjawiskiem jest także działalność gdańskiego architekta Bartela Ranischa, który rozbudował w 1688 roku kościół Bożego Ciała w tym mieście, łącząc formy klasycyzujące z gotyckimi. Sam zresztą przeprowadził studia nad konstrukcją gotyckich sklepień[146]. Warto też wspomnieć o modnym wśród rzeźbiarzy XVIII wieku zabiegu uzupełniania autentycznych gotyckich krucyfiksów dokomponowanymi grupami świętych. Najwybitniejszym tego u nas przykładem jest *Ukrzyżowanie* Dawida Heela z ołtarza głównego w kościele św. Barbary w Krakowie (1721 - 1723).

Ta nieco przydługa wycieczka w dziedzinę architektury i plastyki sugeruje, że owe zabiegi i występujące motywy średniowieczne w poezji późnego baroku nie były jakimś odosobnionym wymysłem naszych dewocyjnych poetów, a tylko jakby literackim odbiciem neogotyckiego nurtu w sztuce ówczesnej Europy. Także i w tej dziedzinie tradycja średniowieczna przetrwała przez cały wiek XVI przede wszystkim w anonimowej pieśni religijnej, o czym przekonuje nas zbiór wydany przez Bobowskiego[147] lub rękopiśmienne zbiory benedyktynek w Staniątkach. Obok tego w literaturze tamtych czasów pojawiają się przykłady świadomej rekonstrukcji, czego jednym z najwcześniejszych symptomów jest utwór Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *Napis na statuę albo obraz śmierci*, otwierający jego Rytmy, w którym tradycyjny motyw otrzymał nową „emblematyczną" postać[148]. Liczba takich rekonstrukcji zdecydowanie zwielokrotni się w późnym baroku. Nie należy zatem mówić tu o jakimś cofnięciu w czasie czy też przejawach prymitywizmu i degeneracji smaku artystycznego, ponieważ były to tendencje „na czasie". Dlatego też w tytule niniejszego rozdziału wprowadziłem określenie „tradycje gotyckie". Oczywiście w przypadku literatury ową „gotyckość" należy rozumieć metaforycznie. Nie chodzi tutaj oczywiście o automatyczne przeszczepianie terminologii służącej do określenia cech stylowych dziel sztuki na pole literatury, lecz o wskazanie pewnej paralelności między tymi dziedzinami i zasugerowanie jakiejś wspólnoty, jeżeli chodzi o wrażliwość estetyczną. I tak dochodzimy do pytania o sposób funkcjonowania elementów „średniowiecznych" w tekstach poetów późnego baroku.

II

Równolegle z przejściem sztuki romańskiej w gotycką nastąpiły dość istotne zmiany we wrażliwości religijnej ludzi średniowiecza. Najogólniej mówiąc, wizja niedostępnego Boga w majestacie, znanego nam z romańskich świątyń, zmienia się na początku XIII wieku w kult Boga-człowieka, cierpiącego Chrystusa, który staje się nowym Adamem. Popularyzuje się wcześniejszą legendę o Świętym Krzyżu, zrobionym z drzewa zasadzonego na grobie Adama, w przedstawieniach ikonograficznych ukrzyżowania pojawia się zazwyczaj czaszka pierwszego człowieka. Zresztą sama pasja, która zaczyna być w tym czasie wiodącym tematem sztuki, rychło staje się obrazem ludzkiego cierpienia. (Podobnie rodzący się kult Matki Boskiej przywraca godność macierzyństwu i kobiecie.) Ta dominacja tematu Chrystusa cierpiącego wytwarza w sztuce gotyckiej cały szereg nowych symboli, między innymi przedstawienia relikwii Męki Pańskiej. Kult narzędzi tej męki szybko opanowuje ikonografię. a przede wszystkim wypiera z portali wielkich katedr wcześniejszy, romański temat dwudziestu czterech starców apokalipsy. Ponowne, niezwykle silne odrodzenie się kultu narzędzi męki Chrystusa zaobserwować możemy właśnie w naszej poezji późnego baroku. Wyciska ono swoje piętno już na *Emblematach* Zbigniewa Morsztyna, nieco później staje się jednym z głównych te-

[146] A. Miłobędzki, Odrodzenie gotyku w Polsce w epoce baroku, „Biuletyn Historii Sztuki" 1958, z. 1 s. 118.

[147] M. Bobowski, Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI wieku, Rozpr. AU Wydz. Filol., t. 19/1803.

[148] J. Pelc, Obraz — słowo — znak, Wrocław 1973, s. 136.

matów poezji religijnej w ogóle. W twórczości Wacława Potockiego przyjmuje on postać szczególnie ciekawą, gdyż stanowi niekiedy zestaw symboli służących do ukazania wewnętrznych dramatów i wyborów etycznych przeżywającego podmiotu:

Przez ostre trzech goździ, gdyś, z kości brocząc szpikiem,
Między niebem a ziemią jednym pośrednikiem
Na żywych wisiał ranach, o nader los twardy,
I onej, którąś w serce pchnięty, alabardy
Dobądź dwu grotów, które, gdyż je tam zawiodą
Zbrodnie grzechów nieczystych, wskroś twe piersi bodą.
Jeden jest żal po żonie, lecz widzimy co dzień,
Ze kto czego niewdzięczon, tego i nie godzien,
Ty, bywszy na ziemi moim dobrodziejem,
Wziąłeś mi żonę, dzieci tymże przywilejem.
Lecz ten goździ ciała tylko sięga powierzchownie,
Drugi, ale już dłuższy i cięższy nierownie,
Strach jest straty łaski Twej…

(Smutne rozstanie)

Takie „metaforyczne" rozumienie narzędzi męki jest jednak zjawiskiem odosobnionym. Większość poetów tych czasów interesuje się nimi po prostu w sposób dosłowny. Ta barokowa celebracja przyjmuje formę całkowicie świadomą, na przykład we wspomnianych już *Poezjach* postu *świętego…* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Świadczy o tym chociażby poprzedzająca je *Przedmowa:*

Zbawiciel mój Apollo, krzyż mój Parnas będzie
I Cedron za Helikon słodki wyznam wszędzie.
Ciernie wolę niż laury, nie żal dla korony
Niebieskiej na czas z głowy zdjąć wieniec zielony.
W słup i w gwoździe, i włócznią odmienię Kameny
I Muzy w trzy Maryje…

Owe wyliczane niekiedy jednym tchem „ciernie", „rany", „rózgi" pojawiają się właściwie co chwila w poszczególnych utworach tego zbiorku. Ciekawa rzecz jednak, że Lubomirski te tradycyjne, przejęte ze sztuki gotyku elementy kształtuje w sposób całkowicie barokowy, tworząc najczęściej kunsztowne antytezy, w których cierpieniom fizycznym przeciwstawiona zostaje zazwyczaj cierpliwość i miłosierdzie Chrystusa. Szczególnie ciekawy pod tym względem jest *Sonet na całą Mękę Pańską,* gdzie poeta z owych narzędzi buduje kunsztowną kompozycję łańcuchową. Dodajmy, że motyw ten pojawia się także w późnych Myślach o wieczności, gdzie relikwie pasji nabierają charakteru mistycznego lekarstwa, w rodzaju: „Wszakeć lekarzem dusz się być głosił […] / Na bole głowy z Twoich cierni ości / Wzywam Twej męki na me nieprawości. / Na ręce, nogi gwoździ Twych nie żałuj" etc. (z *Elegii… X).*

Jeszcze inaczej potraktował autor *Tobiasza wyzwolonego* wywodzący się ze sztuki gotyckiej motyw tak zwanego drzewa życia. Poświęcił mu utwór Super *omnia ligna cedrorum…* wchodzący w skład *Poezji postu świętego* i będący właściwie małym poematem. Niektóre fragmenty tego tekstu wykazują duże podobieństwa, a nawet zbieżności frazeologiczne z popularnymi polskimi pieśniami postnymi z XV wieku, takimi jak *Bądź pozdrowion krzyżu święty,* a szczególnie *Krzyżu*

święty nade wszystko. Lubomirski powtarza konwencjonalne zwroty o drzewie wywyższonym ponad inne, które nosiło na sobie „owoc", to znaczy ukrzyżowanego Chrystusa. Pierwsza z wyżej wspomnianych pieśni to parafraza dwóch ostatnich zwrotek hymnu Wenancjusza Fortunata: *Vexilla regis prodeunt.* Druga w swym początkowym fragmencie była przeróbka słynnego hymnu łacińskiego *Pange lingua gloriosi…* (ściślej jego divisio: Crux fidelis inter omnes). Być może właśnie do nich nawiązywał autor Orfeusza. Wspomnieć też należy o swobodnym tłumaczeniu owego fragmentu, dokonanym przez Stanisława Grochowskiego, które weszło w skład jego *Hymnów* kościelnych wydanych w 1598 roku[149]. Nie wykluczone jednak, że Lubomirski znał i polskie piętnastowieczne teksty, tym bardziej, że pieśń *Krzyżu* święty *nade wszystko* znalazła się w popularnym zbiorku Pieśni postne *starożytne…,* wydanym drukiem, jak wykazują ostatnie badania, na początku XVII wieku[150]. Tomik ten zawierał najsłynniejsze pieśni naszego średniowiecza z *Bogurodzicą, Żołtarzem Jezusow* i *Mądrością ojca niebieskiego* na czele. W okresie baroku większość zamieszczonych tu tekstów została włączona do różnorakich śpiewników i była później wielokrotnie przedrukowywana.

Wracając jednak do Lubomirskiego, wypada od razu stwierdzić, że fragment wyraźnie nawiązujący do utworów średniowiecznych następuje bezpośrednio po popisowej strukturze barokowego wiersza katalogowego. w którym poeta wymienia kilkadziesiąt gatunków drzew, uciekając się przy tym do swoistych efektów instrumentacyjnych, na przykład gdy zestawia obok siebie nazwy: cedry, cytryny, cyprysy itp.[151] Tak więc, podobnie jak w przypadku *Sonetu na całą Mękę Pańską,* podziwiać tu należy umiejętność wtapiania tradycyjnych motywów gotyckich w całościową strukturę o typowo barokowym charakterze.

Inną z istotnych właściwości poezji późnego baroku, jeżeli chodzi o korzystanie z motywów pasyjnych, jest niewątpliwie dążność do maksymalnego spotęgowania ekspresyjności przedstawienia. Dokonywano tego dwoma najczęściej sposobami: albo poprzez brutalizowanie obrazu, albo też przez zastosowanie odpowiedniego konceptu. Weźmy dla przykładu policzek wymierzony Chrystusowi przez Annasza. Teksty średniowieczne. *Godzinki…,* czy też *Żołtarz Jezusow,* tylko o tym fakcie wspominają. Lubomirski w *Elegii … II* z *Myśli o wieczności* nic zapomina dodać, iż siła uderzenia była tak wielka, że „aż się chwiały zęby". Natomiast w *Zabawie chrześcijańskiej…* Jana Stanisława Jabłonowskiego wszystko to zamknięte zostaje w skomplikowanym koncepcie: twarz Chrystusa jest zwierciadłem, w którym widnieje odkupienie świata. I to lustro właśnie pragnie potłuc szatan (*Od sługi jednego policzkiem znieważony, 3*). Częste jest także u poetów późnego baroku dążenie do bardzo ostrego kontrastu. Tak na przykład Hieronim Falęcki w *Wojsku serdecznym*

[149] U Grochowskiego interesujący nas fragment brzmi następująco:

Krzyżu święty najzacniejszy
Między drzewy najśliczniejszy,
Żaden las nie ma takiego
W owoc i kwiat rodniejszego.
Słodkie drzewo, słodkie trzymasz
Gwoździe, słodki ciężar dźwigasz.
Skłoń gałązek k'woli temu
Na tobie rozciągnionemi
Zaniechaj zwykłej ostrości
I przyrodzonej twardości
członkom króla najwyższego
Folguj, folguj ranom jego
Tyś okup świata nosiło
Nad cię godniejsze nie było.

Tekst według wydania: S. Grochowski, Poezje, Kraków 1859, t. 2, s. 39.

[150] Patrz: Wstęp Mirosława Korolki do: Pieśni postne starożytne.., Warszawa 1978.

[151] Podobnym wierszem katalogowym jest znany utwór autora Lutni, Do Stanisława Morsztyna, w którym poeta wymienia kilkadziesiąt gatunków win. Zresztą podobny katalog drzew zastosował w swym romansie Adam Korczyński, ale w zupełnie innym celu, bo dla ośmieszenia mitu Orfeusza.

noworekrutowańych na większą chwałę Boską afektów… konsekwentnie stosuje zasadę konfrontacji (w obrębie dwóch sąsiadujących wersów) ludzkiej lubieżnej przyjemności i krwawej męki Zbawiciela:

Za mojegoś to ciała delicyje
W tej krwawej łaźni Pan Jezus się myje.
Za mojego życia płochego pieszczoty
Krwawe Jezusa zalewają poty.

Najśmielsze tego typu eksperymenty napotykamy jednak przede wszystkim w poezji Dominika Rudnickiego. Tak więc konsekwetnie potęguje on ekspresyjność przedstawienia pasji: albo poprzez użycie w danych fragmentach tekstu bardzo silnych, niemalże Sępowych przerzutni (na przykład w wierszu *Afekt duszy skruszonej*), albo też stosując niezwykłe obrazy

Głośny język gwoździe mają,
Pańskie rany wszak wołają:
Każda głosem woła rana,
Poprzestań krzyżować Pana!

(Westchnienie do Pana Jezusa)

To „rozbijanie" ciała Chrystusa „na detale" i ich animizowanie przypomina tu zresztą eksperymenty głośnego angielskiego poety metafizycznego Richarda Crashawa (zastosowane przez niego w utworach takich jak *Na rany ukrzyżowanego Pana naszego* czy też *Na krwawiący Krucyfiks).*

Skoro już mowa o motywie ran Chrystusowych, to czytając poezję późnego baroku mimowolnie odnosi się czasem wrażenie, jakby wśród poetów tych czasów został wręcz rozpisany „konkurs" literacki na najbardziej oryginalne lub też zaskakujące opracowanie tego tematu. Wszyscy oni prześcigają się w coraz to bardziej śmiałych i ryzykownych pomysłach. I tak na przykład Antonina Niemiryczowa w jednym z epigramatów z rękopiśmiennego zbioru *Zebranie wierszów polskich…* pisze, iż rany Zbawiciela są „lustrem", w którym przegląda się dusza poetki. Ksiądz Józef Baka stwierdza natomiast:

Spłacajmy długi Jezusa ranami
Przez nie wołając sercem i ustami:
Boże bądź miłościw!

(Tekst o Najświętszym Sakramencie)

Zdecydowanie jednak najdalej w swojej „pomysłowości" zapędził się Piotr Franciszek Alojzy Loski, o czym świadczy jeden z epigramatów z jego Lutni *rozstrojonej:*

Wszak grzesznik z wężem są sobie znajomi.
Bo jad grzech spłodził, każdy przyzna to mi,
Więc po znajomu (kto się czujesz w grzechu)
Ucz się od węża kunsztownego blechu.
Ten starą skórę drze przez szpary ciasne
Ty się tłocz w dziury Rąk Chrystusa własne.

(Do Ran Ukrzyżowanego)[152]

[152] P.F.A.Ł[oski], Dźwięk na wdzięk Opatrzności Boskiej.., Warszawa 1721, s. 186. Zbiór epigramatów Lutnia rozstrojona został dołączony do drugiego wydania poematu Dźwięk na wdzięk. Opatrzności Boskiej…

Rzeczywiście obraz to „wstrząsający”, choć może nie w tym sensie, jakiego by sobie życzył autor. Motyw ran Chrystusa, jak i inne związane z tematem pasji są traktowane podobnie przez właściwie wszystkich pisarzy późnego baroku. Ogólnie wypada zatem stwierdzić, że interesujący nas tutaj poeci owymi tradycyjnymi motywami pasyjnymi posługują się w całkowicie barokowy sposób, tworząc z nich jakości nowe, wtapiając je w struktury właściwe seicentyzmowi.

Bardzo podobnie przedstawia się sprawa z przejętym ze sztuki gotyckiej motywem tańca śmierci i rozkładu ciała. Jak bardzo ten temat był charakterystyczny dla późnego średniowiecza wspominać chyba nie trzeba. W nim też najdobitniej zamanifestował się „naturalizm” sztuki gotyckiej. W poezji późnego baroku motyw tańca śmierci pojawia się bardzo często. Odnaleźć go możemy w Echu *pierwszym* z poematu Klemensa Bolesławiusza, w twórczości Baki i Drużbackiej, w utworze Juniewicza, a także w kilku wierszach Dominika Rudnickiego. U tego ostatniego występuje chyba w formie najczystszej, sprzęgnięty z tanecznym rytmem poszczególnych utworów. Podejmując ten motyw, poeci późnego baroku kształtują go jednak na swój sposób, a mianowicie dążą do niezwykle silnego zderzenia przeciwstawnych emocji, najczęściej grozy i humoru. Bardzo trafnie samo zjawisko uchwyciła Maria Eustachiewicz, pisząc:

> Elementy groteski w tekstach traktujących o śmierci również nie są nowością. Natomiast wyjaskrawienie Ich, ostro skontrastowanie z grozą tematu jest dziełem pisarzy saskich[153].

Z nie mniejszą skwapliwością podchwycony został temat rozkładu ciała ludzkiego. I on stał się terenem, na którym próbowano zderzać sprzeczne ze sobą odczucia, najczęściej piękna i potworności. Taka ostra konfrontacja występuje często na przykład u Karola Mikołaja Juniewicza:

> […] ropa, piana
> Gnój *z* ciebie ciecze.
> Patrz! piękna cera
> Dziś kawalera
> W okowy bierze,
> Wnet płci wdzięk zginie,
> Aż w inszej minie
> Ezop w swej cerze.

Temat śmierci stał się świetną odskocznią dla piętrzenia kontrastów. Szczególnie zaś pożądane było, aby owo rozkładające się ciało należało do pięknej kobiety, bo wtedy całość nabierała dodatkowej jakby pikanterii. Tym chyba tłumaczyć można niezwykłą karierę, jaką zrobiła w baroku historia o św. Franciszku Borgia, który na widok zwłok królowej Izabeli przeżył odmianę wewnętrzną, uświadamiając sobie całkowitą marność ziemskiej egzystencji. Opowieść ta, funkcjonująca na zasadzie egzemplum, z czasem zaczęła służyć poetom za pretekst do epatowania swoich czytelników obrazami nawiązującymi do gotyckiego „naturalizmu” przedstawień śmierci. Tak dzieje się między innymi w anonimowej satyrze: *Nowe zwierciadło modzie dzisiejszego stroju…* z 1678 roku, gdzie powyższa historia miała służyć za przestrogę ówczesnym „żonom modnym”:

> Rad bym was, modne damy, widział w tym kościele.
> Gdzie Franciszek Borgijasz, stanąwszy przy ciele
> Umarłej Izabele, wielkiej cesarzowej.
> Gdy ciało do jaskinie oddawał grobowej,
> Tam byście z żarliwego do trupa kazania

[153] M. Eustachicwicz, Twórczość Dominika Rudnickiego. Wrocław 1960, s. 135.

Nie zostały w próżnościach bez pomiarkowania.
„Tyżeś to, Izabelo? Tyżeś, cesarzowa?
Skądże na ślicznym ciele ta postawa nowa?
Tyżeś to? Czy mię mylą zapłakane oczy?
Prawdaż to, na co patrzę — czy się rozum mroczy?
Tyżeś to ziemska niegdy, gdyś żyła, bogini?
Twojeż to własne ciało w tej śmiertelnej skrzyni?
Gdzież owo wdzięczne czoło przedziwnej piękności,
Które wstydziło gładkość i słoniowej kości?
Nic nie mówcie usta, usta koralowe,
Wzrokiem nie szafujecie, oczy kryształowe!
Dwie brwi nad powiekami jak dwie tęcze były,
Te obiedwie dwa hufce robactwa pokryły.
Owe skronie, co wdzięcznie jak róża kwitnęły,
Patrz, jako w sprośnej ropie obie zatonęły!
Ropa zalała usta, pełne ropy oczy.
Wszytka w ropę topnieje, wszytkę robak toczy.
Onę, która cesarsko, hojnie częstowała,
Patrz, jak hojnym robactwu bankietem się zstała!
Onę, co się od złota, od pereł świeciła,
Ach, niestety, jak strasznie gadzina pokryła!
Z dołków, gdzie były oczy, żaby wyglądają,
Po twarzy zaś zropiałej jaszczurki biegają.
Świerczki w uszach gospodą do mózgu szturmują.
Śliskie węże po kiszkach pasmami się snują.
Pędracy drogie perły z szyje wypychają,
Za perły z siebie samych ozdoby dodają.
Miasto manel na ręku pieszczonych padalce.
Szarpają żmije piersi na drobne kawalce.
Szczurcy wespół z myszami z włosów gniazda wiją,
Wiele innych robactwa, ropą żyjąc, tyją.
Perfumów nie potrzeba, bo z trupa zgniłego
Nozdrza wytrwać nie mogą smrodu nieznośnego.”

(Heraklit próżność mody…)[154]

Owe węże, jaszczurki i żaby, pełzające po ciele i w ciele zmarłej Izabeli, to oczywiste nawiązanie do wzorów ikonografii gotyckiej, a nie liczenie się z rzeczywistymi realiami. Znaczyło to oddanie zmarłego we władzę szatana, gdyż jak w każdym systemie religijnym i tu gad jest symbolem mocy nieczystych. Anonimowemu poecie wyraźnie zależy na tym. aby wstrząsnąć i przerazić swoje „nierozważne” czytelniczki, lubujące się w modnych strojach i starające się podkreślić własną urodę. Stosuje zasadę kontrastu i mnoży w nieskończoność odrażające szczegóły, detal po detalu stara się dokładnie opisywać „sposób” rozkładania się zwłok królowej

[154] Nowe zwierciadło modzie dzisiejszego stroju […] roku […] 1678. wyd. K. Badecki, Polska satyra mieszczańska Nowiny sowiźrzalskie. Kraków 1950, BPP, przedruk: Poeci polskiego baroku, Warszawa 1965, s. 736-739.

Izabeli mniemając, iż w ten sposób osiągnie zamierzone cele. Ale cóż, sukces jest tylko połowiczny. Taka „wyliczanka" szybko staje się monotonna, a powtarzające się odrażające szczegóły szybko tracą walor „gwałtownej" sugestywności. Nie jest to bowiem jeszcze „poezja emocji". Stworzą ją dopiero następne pokolenia pisarzy barokowych. Właśnie na tle tej anonimowej satyry z lat siedemdziesiątych XVII wieku widać dopiero, z jakim mistrzostwem poeci-„łowcy dusz" przy obróbce takich tematów potrafili sterować afektami swoich czytelników. Do historii o św. Franciszku Borgia i królowej Izabeli powrócił zatem Dominik Rudnicki, lecz aby wstrząsnąć swoim odbiorcą, nie potrzebował bynajmniej nużących, długich i pedantycznych opisów:

Izabeli, cudnogładkiej królowej ciało.
Skoro trup straszliwy, w oczach twoich spróchniało:
Jakie ludzkich pomp odmiany?
Jako popiół równa pany!
Nas nauczyłeś.
Widząc bowiem trup smrodliwy cudnej matrony!
Takeś rzekł, trupa widokiem tym przerażony:
Jaką ma świat brzydkość w sobie?
W tym się teraz uczę grobie;
Żegnam świat tedy.
Więc z trupią w koronie głową malują ciebie…

(O św. Borgiaszu)

W tym wierszu autora *Głosu wolnego* w *wiązanej mowie…* widać jak na dłoni, iż tradycyjne, wywodzące się z estetyki gotyckiego „naturalizmu" przedstawienia zostają na nowo ukształtowane w emocyjne, agresywne obrazy. I tak zaraz po stwierdzeniu niezwykłej urody królowej już następny wers przynosi Brutalny kontrast, podkreślony jeszcze epitetem „straszliwy". Rozkład ciała odbywa się „tu", „teraz", jest rejestrowany in *statu nascendi*, trup „próchnieje" nie tylko w oczach świętego, również na oczach czytelnika. Następne wersy wręcz zasypują nas słowem „trup", odmienianym na różne sposoby, wbijając nam do głowy jego natrętne znaczenie. Rzeczywiście trudno się „obronić" przed takim tekstem nawet dzisiejszemu czytelnikowi. Tak, to już prawdziwa „poezja emocji". Rudnickiego w gruncie rzeczy nie interesują już szczegóły gnijących zwłok, koncentruje się całkowicie na „grze" z emocjonalnymi reakcjami swojego odbiorcy. Podobnie uczyni później Józef Baka, pisząc swoją *Uwagę damom,* która swego czasu takie wrażenie zrobiła na Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

I znów nie skupiał się na szczegółach, ważny był natomiast efekt realnego zagrożenia. Postawił więc swoje czytelniczki w pozycji „przekąski" dla żarłocznej kostuchy, która:

Na fryzury
Głodne szczury
Gotuje,
Pudruje
Siwizną,
Zgnilizną.

Tak, dostanie się w ręce takiej „persony" nie należało na pewno do przyjemności. Nawiasem mówiąc, uderza w tym wszystkim niesłychana zaciekłość, z jaką poeci-„łowcy dusz" starali się zniszczyć wokół siebie wszelkie przejawy ziemskiego piękna. Dominik Rudnicki nie oszczędził nawet arkadyjskich ogrodów. W stylizowany pejzaż wkrada się u niego zagłada:

Darmo szukasz zdrowia po ogrodach.
Nie wysiedzisz w żywych fontan wodach
Żywota, choćby Fawoni
Rozlał słodycz wdzięcznej woni,
Nie przygłuszysz śmierci swądu
Ani powietrznego trądu.

(Pamięć na śmierć)

Ta trochę niezdrowa fascynacja typem drastycznego „naturalizmu", jaki przyniosły ze sobą tradycje średniowieczne, przybierała niekiedy postać zwykłego obrzydzenia dla ciała ludzkiego. Stanisław Herakliusz Lubomirski, jakby chcąc sprowokować wulgarnością swojego czytelnika, pisał w Elegii … *III* z Myśli o wieczności:

Nie jeden w tyle, sowicie odtoczy
Po cnych obiadach, co ci świat gotuje
Co dzień kloaka biedna zkonfuduje.
Ciało pieszczone o jak potem cuchni
Robak cię uje po królewskiej kuchni.

Ksiądz Józef Baka ujął to znacznie krócej:

Nic po stroju
Człek wór gnoju […]

Lubomirski i autor *Uwag rzeczy ostatecznych…* przypomnieli tu rozpowszechniony w późnym średniowieczu pogląd, iż ciało ludzkie to tylko worek z łajnem. Czy sam autor *Ermidy* był o tym rzeczywiście przekonany, czy tylko chodziło mu o przedstawienie obrzydzenia jako efektu samego dla siebie — to sprawa warta chyba zastanowienia.

Owych tradycyjnych średniowiecznych tematów pojawiło się w poezji późnego baroku znacznie więcej. Tak na przykład obok kultu maryjnego ze zdwojoną siłą rozkwita kult świętych, szczególnie „nowych" świętych z zakonu jezuitów, jak to ma miejsce w całym cyklu wierszy Dominika Rudnickiego, opartych na konwencjonalnym schemacie opisu cudów i martyrologii. Nie mniej częste było nawiązywanie do form obrazowania charakterystycznych dla późnośredniowiecznej mistyki. Niekiedy były to nawet dość subtelne impresje świetlne, jak na przykład u Lubomirskiego w *Elegii … IV:*

Ale Bóg do mnie jako piorun leci,
I lody topi, i ogień mój nieci,
I noc rozpędza, a mnie w światło stroi […]

Najczęściej jednak powtarzano tradycyjne motywy Chrystusa-Pelikana czy też Chrystusa-Baranka. myjącego się w krwawej łaźni, lub — w typie mistyki Ruysbroecka — obrazy „głodu" i „pokarmu", które niekiedy, jak na przykład u Jabłonowskiego, graniczą niemalże z „kanibalizmem":

Dałeś ciało mój Jezu tyrańskwu w potrawę
Głowa, grzbiet, nogi, ręce, nie dość mu na strawę

(Z boku jego włócznią po śmierci otworzonego, 3)

Najciekawsze przedstawienie tego typu odnajdujemy w *Tekście o Najświętszym Sakramencie…* Józefa Baki:

Jezu, Tyś matka, nas śmiercią rodzący

Niebu, sam ciałem, krwi mlekiem karmiący.

Usta i serce w Twe piersi przebite.

Na pokarm duszom łaknącym odkryte.

Wlepiam zgłodniały, szukając posiłku

Abym nie słabiał przy bliskim lat schyłku

W drodze mej wieczności.

Niezwykłą ekspresję tego obrazu uzyskał poeta poprzez zastosowanie bardzo śmiałej (bo oddalonej aż o dwa wersy) przerzutni. w efekcie czego mistyczny „kanibalizm" autora *Uwag śmierci niechybnej* robi wrażenie autentycznej „żarłoczności". Rozładowanie zawieszonej przez przerzutnię intonacji jest bowiem energią, z jaką „zgłodniały" bohater liryczny „wlepia usta" w ciało Chrystusa. „Poezja emocji" potrafiła więc wykorzystywać na swój sposób nawet tradycyjne pomysły mistyków. We wszystkich tych wypadkach sama obróbka literacka owych motywów miała bowiem charakter taki sam, co i w omówionych poprzednio tematach pasyjnych[155].

III

Wypada się teraz przez chwilę zastanowić nad źródłami, skąd czerpano te tradycyjne elementy. Przy okazji Lubomirskiego wspomnieliśmy o hymnografii łacińskiej. Niewątpliwie była to dziedzina wciąż jeszcze żywa w baroku. Rudnicki dla postaci Matki Boskiej używa konwencjonalnych określeń: „gwiazda morska", „ulica niebieska", od których aż roi się w piętnastowiecznych pieśniach maryjnych nawiązujących do słynnego hymnu *Ave maris Stella* (przełożonego na nowo w końcu XVI w. przez Stanisława Grochowskiego). Zresztą sam autor Głosu *wolnego w wiązanej mowie…* przerobił nie mniej znane: *Jesu dulcis memoria…, Lauda Sion…, Adoro te latens Dei tas*… i *Clara dies Pauli…* Wypada także wspomnieć o kancjonałach, w których w końcu wieku XVII i przez cały prawie wiek XVIII wśród przedrukowywanych pieśni wciąż jeszcze zamieszczane były niektóre znane utwory średniowieczne. Tak na przykład w *Kancjonale to jest* pieśniach *chrzeicijańskich…* (Toruń 1697) znajdujemy między innymi pieśń: *Jezus Chrystus, Bóg Człowiek, mądrość Oćca swego… (w* redakcji zbliżonej chyba najbardziej do wersji Walentego z Brzozowa) oraz *Mądrość Ojca Wszechmogącego-*

Wydany w Królewcu w 1742 roku *Kancjonał to jest księgi psalmów* i pieśni duchownych… poza wspomnianymi powyżej *Godzinkami* przynosi także w nieco zmodyfikowanej formie (zmieniony drugi wers) znaną pieśń średniowieczną *Przez Twe święte zmar*twychwstanie… (pochodzącą być może jeszcze z XIV wieku) oraz inne, późniejsze, takie jak: *Powstań, każda duszo wierna…* czy Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcijanie… (także ze zmianami w kilku wersach). Utwory te przedrukowywano nawet w drugiej połowie XVIII wieku, jak to ma miejsce na przykład w wydanym we Wschowie w 1782 roku *Kancjonale to jest księgach psalmów* i pieśni duchownych… Jeżeli chodzi o ostatnią z wymienionych tu pieśni, to jej trawestacją jest znana satyra polityczna czasów saskich Pieśń postna nabożna o Koronie Polskiej, przypisywana autorowi Głosu wolnego *w* wiązanej mowie… Wszystko zdaje się wskazywać na to. ii poeci późnego baroku musieli zupełnie nieźle znać naszą rodzimą twórczość literacką średniowiecza. Rudnicki w *Afekcie pokutującej duszy* wyraźnie parafrazuje fragment Skargi umierającego, w pieśni o św. Tadeuszu przytacza natomiast list Abagara. znany z Rozmyślań przemyskich[156]

[155] Oczywiście w późnym baroku motywy te niekiedy funkcjonowały już właściwie jako dewocyjne frazesy. Jak głęboko sięgała ich trywializacja najlepiej może świadczyć fragment Poematu Juniewicza, w którym poeta zachęca swojego czytelnika, by patrzył „wnętrznym okiem", jeżeli chce zobaczyć Niebo. Byłoby to więc owo „oko mistyków", zwane także „synteresis"?

[156] Por. M. Eustachicwicz. op. cit, s. 113 i 116

Do *Skargi umierającego* i zamieszczonego w niej obrazu konającego, otoczonego przez rodzinę (która tylko czeka na to, aby zawładnąć jego majątkiem) nawiązuje także Lubomirski w *Elegii… X* i Bolesławiusz w *Przeraźliwym* echu trąby ostatecznej. Poezja czasów saskich doczekała się nawet swojej wersji *Rozmowy Mistrza ze Śmiercią*. Jest nią oczywiście Snopek na polu życia… Elżbiety Drużbackiej. Identyczny jest na przykład układ treści. Pustelnicy Sylwii ukazuje się Śmierć, przedstawiona jako rozkładające się zwłoki. Opowiada jej o swoich narodzinach w raju, po czym roztacza przed przerażoną kobietą obraz swojej wszechwładzy. Zbieżności dotyczą nawet drobiazgów. Śmierć jest tak samo jak w *Rozmowie Mistrza…* przewiązana brudną chustą. Drużbacka wspomina nawet o „upieczeniu kołacza".

Szczególnie ciekawy przypadek nawiązywania do spadku polskiej poezji średniowiecznej prezentuje sobą barokowa kolęda zatytułowana *Babusia idąc do Szopki śpiewa Tatusiowi z Matusią*. Jest to albo autentyczny tekst ludowy, albo bardzo zręcznie podrobione naśladownictwo, szczególnie jeżeli chodzi o typ obrazowania i język, posiadający szereg cech gwarowych. Jednocześnie utwór ten aż w czterech strofach jawnie nawiązuje do Bogurodzicy i w całości można go właściwie uznać za ludową parafrazę tej najsłynniejszej pieśni polskiego średniowiecza. Przywykliśmy do traktowania Bogurodzicy jako przykładu stylu „wysokiego", uroczystego w poezji średniowiecznej. Kolęda barokowa „odkrywa" w niej przede wszystkim utwór „ludowy", co już jest widoczne na samym początku tekstu:

Adamie ty Boży kmieciu,
co siedzis u Boga w wiecu,
módlże się za nami
dziećmi twymi grzesnymi.
Bości ty nas tatka.
Jewa nasa matka,
źleście nam zrobili,
niżeście nas zrodzili.
Nie wytrwałaś matko
zakazane jabłko
urwałaś, jedliście
iwy miły tatko.

(Kant, Chyb. nr 195)[157]

Niewątpliwie poezja dewocyjna i religijno-umoralniająca późnego baroku była świetną „przechowalnią" tych wszystkich średniowiecznych motywów i pomysłów. Niekiedy możemy zaobserwować ich infiltrację na gatunki pokrewne. Widać to na przykład w karierze mistycznego symbolu Pelikana. Stosowany był nagminnie w łacińskiej poezji średniowiecznej, chociażby w hymnach św. Tomasza z Akwinu, dla oznaczenia postaci Chrystusa. W tymże rozumieniu został zaświadczony także i w polskiej poezji średniowiecznej, jak na przykład w znanej pieśni *Radości wam powiedam,* nazwanej przez Aleksandra Brucknera „składem Słopuchowskiego". Także i w późnym baroku często jeszcze poeci używają tego symbolu w znaczeniu pierwotnym. Tak jest w *Emblematach* Zbigniewa Morsztyna lub w wierszach Dominika Rudnickiego. Jednocześnie zaczyna on przenikać do poezji konsolacyjnej tych czasów. Wacław Potocki na przykład w kilku utworach poświęconych zmarłym dzieciom, z wyraźnym upodobaniem przedstawia siebie samego jako pelikana, rozrywającego dziobem własną pierś. Z drugiej jednak strony pamięta autor

[157] Tekst ten wchodzi w skład tak zwanej Kantyczki Chybińskiego (rkps Bibl. Uniw. im. A. Mickiewicza w Poznaniu, sygn. Ch. 251). Korzystam z wydania: Kamyczki karmelitańskie. Rękopis z XVIII wieku, wyd. B Krzyżaniak. Warszawa 1980, s. 165. Stad także dalsze cytaty (cyfra oznacza nr danej pozycji w źródle).

Ogrodu fraszek o pierwotnym znaczeniu symbolu, stąd charakterystyczne dla jego poezji rozróżnienie na „pelikana" i „Złotego Pelikana":

Nie wąż, ale zabiła troje mi śmierć dziatek.
Pierwej dwoje, a teraz wzięła i ostatek.
Nie pomogły lekarstwa i ziemskie apteki,
Gdzieżby krew ojcowskiego serca takie leki
Mogła mieć, jakie mają pelikani w swojem!
Dziś by chętnie ręki swej umierał zabojem.
Niech ciało, niech śmierć serce w drobne kęsy sieka.
Żeby wskrzesić i dźwignąć grobowego wieka.
[.....]
O, Złoty Pelikanie na krzyżowym drzewie,
Nie daj mrzeć moim dzieciom w Ojca swego gniewie,
Niech skromnie znoszę ten krzyż, który na mnie kładziesz,
Niech skromnie znoszę ten krzyż, który na mnie kładziesz,
Wydrzy śmierci płaczliwą, wydrzy moją kradzież

(Prywata smutnego ojca z okazyjej pelikana)

Skrupułów tych nie mieli już poeci następnych pokoleń. Wojciech Chróściński nie zawahał się nawet nazwać zmarłej żony „podciętą kosą pelikanicą".

Warto może jeszcze wspomnieć, iż w późnym baroku temat pasji coraz śmielej zaczyna wkraczać do ówczesnych kolęd, a więc utworów, które niejako z założenia powinny posiadać nastrój radosny. Pretekstem był tu pomysł, iż niewygody wieku niemowlęcego Chrystusa są prefiguracją późniejszych cierpień na Krzyżu. Skorzystał z niego między innymi Stanisław Herakliusz Lubomirski w jednym z utworów (*Obraz Męki Jezusowej z niewczasów Jego Narodzenia wykonterfektowany*) wchodzącym w skład przypisywanych mu *Melodii duchownych*. Rozbudowany obraz pasji, wraz z mnogością „naturalistycznych" szczegółów, odnajdujemy też w kolędzie *Prognostyk z* lamentem nad *Dzieciną Bogiem*. Tekst pochodzi prawdopodobnie z czasów saskich, na co zdaje się wskazywać warstwa słowno-stylistyczna (wraz z charakterystycznymi „rigorami", „imposturami". „junkturami" itp.). Owa późnobarokowa kolęda jest w ogóle jakby syntezą ówczesnej poezji religijnej i umoralniającej. Do tematyki związanej z wydarzeniami betlejemskimi wprowadzono bowiem obok motywu pasji także nie mniej popularny, mówiący o nędzy ludzkiego żywota. Anonimowy autor wyszedł po prostu ze słusznego poniekąd założenia, iż Chrystus „był także człowiekiem", a więc i do niego odnosi się motyw „vanitas". Zwraca się więc do Dzieciątka Jezus:

Oj, co Cię to czeka? Jak każdego człeka.
głód, chłód, nędza, prace, śmierć potem skołacze.
Kiedy trudy zmordują, bole wskroś zalterują.
żywot sam będzie szkodził.
Żal mi Cię Paniczu, żeś w tym zagraniczu
zjawił się tułaczem, gdzie radość i z płaczem,
zimno z ciepłem kontruje, śmierć z życiem koncertuje,
nie masz nic statecznego.

(Kant. Chyb. nr 291)

Poza tekstami średniowiecznymi, które stanowiły niewątpliwie najważniejsze Źródło inspiracji dla poetów późnego baroku[158], wymienić także należy importowaną siedemnastowieczną literaturą dewocyjną, szczególnie jezuicką, chociaż jej wpływy nie były znów tak bardzo istotne, jak się niekiedy sądzi. Pouczającym przykładem jest poemat Juniewicza Refleksje duchowne na mądry króla Salomona o doczesności światowej sentyment... Na pierwszy rzut oka wydaje sią, że pisał go polski poeta, trzymając dosłownie w ręku znany utwór Jakuba Baldego Sen *żywota ludzkiego...,* który doczekał sią u nas aż kilku różnych tłumaczeń. W identycznej kolejności powtarza Juniewicz poszczególne motywy: Troi, siedmiu cudów świata, wylicza słynnych wodzów itp. Korzystał prawdopodobnie z anonimowego tłumaczenia wydanego w Warszawie w 1697 roku, o czym świadczy szereg zbieżności frazeologicznych. Dla przykładu:

Sen żywota ludzkiego...

To czytając, przecz się dąsasz
Długie gryząc paznogcie
Ach choć szczęście zbyt potrząsasz
Na pianach wspierasz łokcie [...][159]

Refleksje duchowne... Juniewicza:

Czego się dąsasz
I łbem potrząsasz
Marny człowiecze.
Masz się za pana
A ropa, piana
Gnój z ciebie ciecze [...]

Występujące niekiedy u Baldego dość drastyczne obrazy, jak na przykład opis starca, są tylko „niewinną" igraszką w porównaniu z makabrycznymi pomysłami polskiego poety, który konsekwentnie dąży do krańcowego, wstrząsającego zderzenia sprzecznych emocji i odczuć estetycznych. Wszystkie te zabiegi przypominają natomiast niektóre przedstawienia charakterystyczne dla „neogotyckiego" nurtu barokowej sztuki polskiej. Szczególnie bliska tu się wydaje słynna, oddana w płaskorzeźbie, wersja tańca śmierci z kościoła w Tarłowie, z połowy XVII wieku. Nieznany artysta w kolejnych przedstawieniach wyraźnie podkreśla kontrasty, zestawiając na przykład rozkładające się zwłoki z bardzo elegancko ubranym szlachcicem. Podobne efekty uzyskuje także Juniewicz:

Przy ciężkim wstydzie,
Gnijesz w ohydzie
Po skocznym balu.

Tak samo czyni Baka:

Dzisiaj rozkosz i bogactwo,
Jutro ropa i robactwo.

(Uwaga nikczemności świata)

[158] Nic jest chyba przypadkiem, że właśnie na początek XVIII wieku przypadają pierwsze próby „rehabilitacji" poezji średniowiecznej, podjęte na przykład przez Polycarpa Leysera. Patrz: S. Zabłocki. Od prerenesansu do oświecenia. Warszawa 1976. s. 20 - 21.

[159] Sen żywota ludzkiego (_] przez Jakuba Balde Societatis Jesu od jednegoż z tegoż zakonu rytmami potskiemi wyrażony .... Warszawa 1697, LVII.

Barokowych tańców śmierci zachowało się kilka: na przykład malowidła w krakowskim kościele Bernardynów czy też w klasztorze Augustianów. Możemy zatem przypuszczać, że jednym ze źródeł inspirujących naszych poetów późnego baroku był ów neogotyzujący nurt ówczesnej sztuki i architektury. Natomiast wspomniane płótno z kościoła Bernardynów w Krakowie posiada także w pewien sposób wymiar „literacki". W poszczególnych kwaterach tego wielkiego obrazu (koniec XVII lub XVIII wiek) umieszczono rymowane czterowiersze — słowa zaproszenia do tańca, jakimi Śmierć zwraca się do przedstawicieli różnych stanów i zawodów.

IV

Z interesującym nas tutaj zagadnieniem odrodzenia się tradycji gotyckich w poezji schyłku baroku wiąże się jeszcze jedna, dość intrygująca sprawa. Jest nią zaskakujący poniekąd fakt, że proces ten zaczyna się akurat w tych samych latach, gdy wraz z powieścią Korczyńskiego i anonimowym poematem *Pochwała piersi* pojawiają się u nas pierwociny literackiego rokoka, a wraz z przekładem bajek La Fontaine'a. dokonanym przez Krzysztofa Niemirycza, objawy oświeceniowego klasycyzmu. Co więcej, w okresie saskim interesujące nas „średniowieczne" tradycje całkiem harmonijnie współistnieją z tymi nowymi kierunkami. niekiedy w obrębie jednego tekstu, czego najlepszym przykładem jest twórczość Elżbiety Drużbackiej. Zresztą i pod tym względem literatura nie stanowi jakiegoś wyjątku. Wystarczy tu przypomnieć fenomen lwowskiej rzeźby rokokowej, w której lekkość i elegancja ruchów w przedziwny sposób połączona została z dynamicznym, ostrym modelunkicm krawędzi i fałdów szat, nawiązującym wyraźnie do dziel gotyku z okresu tak zwanego stylu łamanego. Tak więc znaczne nasilenie występowania elementów wywodzących się z tradycji późnego średniowiecza, charakterystyczne dla poezji i sztuk plastycznych, wiąże się w jakiś sposób z ogólnym kryzysem estetyki dojrzałego baroku właściwym przełomowi XVII i XVIII stulecia.

Całkiem więc możliwe, że owo tak bardzo intensywne odżycie tradycji średniowiecznych spowodowane było faktem, iż w pewnym momencie barokowi poeci dostrzegli w sztuce gotyku po prostu świetne źródło wszelkiego rodzaju „mocnych" efektów estetycznych. Oczywiście nie możemy tu lekceważyć walorów umoralniających, jakie niosły ze sobą te motywy, bardzo przydatne w literaturze dydaktycznej. Jednak chyba nie one były tu najważniejsze. Zwróćmy uwagę na dość istotne przesunięcie akcentów, jakie nastąpiło w porównaniu z wczesnym barokiem. Upraszczając całą sprawę można by powiedzieć, że o ile w okresie potrydenckim główny nacisk padał na kontynuację surowej dydaktyki średniowiecza (przejawiła się tutaj chęć bycia uznanym za spadkobierców idealnego Kościoła średniowiecznego), o tyle u schyłku epoki baroku na czoło zdecydowanie wysuwają się emocje estetyczne. Posłużmy się przykładem. Wszyscy pamiętamy wiersz Sępa Szarzyńskiego: *Napis na statuę, albo obraz Śmierci*. Przytoczmy jego zakończenie:

Prawda, że nie wiecie,
Jeśli nie przymierza
Ta sroga szampierza
Któremu do szyje.
Strzeż sie: oto bije[160]

A teraz ten sam motyw w wydaniu późnobarokowym, pióra Dominika Rudnickiego:

Dalej w nogi! Śmierć się goni,
A flaszka zanadrzem dzwoni.
Hup stary hup… Hup stary hup hup

[160] M. Sęp Szarzyński, Rytmy abo wiersze polskie…, Wrocław 1973, s. 5.

(Starość czasem radość, W tejże materii)

Różnice są doić istotne. U Sępa osobiste zaangażowanie. powaga i groza. U Rudnickiego natomiast próba stworzenia żartobliwego dystansu i dążenie do karykatury. Oczywiście sam autor *Głosu wolnego w wiązanej mowie…* żartuje nie tyle z samego zjawiska śmierci, co daje wersję parodystyczną średniowiecznego przedstawienia kościotrupa z kosą, ścigającego i ścinającego nieszczęśników. Podobnie dzieje się i w *Uwagach* śmierci niechybnej Józefa Baki, które w całości są jakby żartobliwym przetworzeniem gotyckiego motywu tańca śmierci. W obu wypadkach punktem wyjścia jest nie tyle konkretne zjawisko, co pewna tradycja kulturowa, którą poeta podejmuje, ale jednocześnie w dużym stopniu przekształca. Jest to dialog, który nawiązuje wrażliwość ludzi pierwszej połowy XVIII wieku z estetyką, charakterystyczną dla sztuki gotyckiej.

Wracając do naszej konfrontacji, wypada stwierdzić. że o ile Szarzyńskicgo interesowała głównie teza: życie doczesne to tylko niefortunna ucieczka przed śmiercią, o tyle poeci sascy skupili swą uwagę przede wszystkim na tym. co nowego można „wykrzesać" z tradycyjnego motywu tańca śmierci.

Owe przekształcenia, jakich dokonywali pisarze późnego baroku, nie zawsze szły w kierunku żartu i karykatury. Nie mniej często polegały one na potęgowaniu i hiperbolizacji. To, co w sztuce gotyckiej istniało tylko w zarodku, było zazwyczaj rozpalone do czerwoności, przybierając często kształty przywołujące na myśl dziewiętnastowieczny ekspresjanizm. Z przedstawieniami tańca śmierci związany był zazwyczaj odwieczny archetyp gada-demona. Tej tradycji wiernie trzyma się jeszcze Hieronim Morsztyn w swym wczesnobarokowym poemacie Światowa roz-

> Miasto sług, których wielkie stawały gromady,
> Będzie orszak z rozlicznej gadziny szkarady.
> Robak, wąż i jaszczurka pastwią się zgniłego
> Członki ciała, niestetyż, na cześć świata tego[161].

Natomiast w czasach saskich to już nie wystarczało. Ksiądz Baka podwaja lub nawet potraja pewne elementy czy atrybuty, potęgując tym samym efekt brzydoty i odrazy. Jest to jakby potworność podniesiona do kwadratu:

> Raróg — straszydło grzech i plemię piekielne.
> Jaszczur, jaszczurka, tym sroższa, że subtelne
> Monstrum — padalec, w płaszczyk dobra uwity.
> Je, gryzie, rani robak sumnienia skryty […]

(Do czytelnika)

Ów estetyzujący stosunek do tradycji gotyckich jest szczególnie charakterystyczny dla twórczości Elżbiety Drużbackiej. Stwierdziliśmy poprzednio, te jej *Snopek na polu życia ludzkiego…* nawiązuje do *Rozmowy Mistrza ze Śmiercią*. Tak, ale nie jest to tylko proste naśladowanie. Poetka wyraźnie delektuje się i bawi „podrabianiem" średniowiecza. Stąd też subtelne akcenty żartu, zamaskowane w utworze, o czym wspomniałem już w jednym z poprzednich rozdziałów. Poza tym Drużbacka z makabrycznego przecież przedstawienia tworzy elegancki bibelot, gdyż jej wyobraźnia poetycka podróżuje w gruncie rzeczy po krainie ówczesnych romansów. To już całkiem nowa wrażliwość, charakterystyczna dla ludzi pierwszej połowy XVIII wieku (do sprawy tej wrócimy jeszcze w rozdziale poświęconym rokoku).

Skoro zaś jesteśmy przy omawianiu sposobu funkcjonowania tradycji średniowiecznych we wczesnym i późnym baroku, to wspomnieć też należy o jeszcze jednej, bardzo istotnej różnicy. Bez względu na źródła i sposób, w jaki pojawiły się

[161] Poeci polskiego baroku, oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska. Warszawa 1965, t. 1. s. 240.

tradycje średniowieczne, początkowo w ich wykorzystywaniu dominuje głównie naśladowanie kontynuujące struktury formalne wzorców lub przynajmniej do nich się zbliżające. Dopiero w późnym baroku obok tego pojawia się także na szerszą skalę zjawisko twórczych przekształceń. Posłużmy się w tym miejscu przykładem motywu pasji i kultu narzędzi męki Pańskiej. Początkowo wykorzystuje się je w formie zbliżonej do tej, jaka była charakterystyczna dla literatury wieków średnich, to znaczy w tym szczególnym przypadku z uwypukleniem waloru narracyjnego, utrwalonego przez takie gatunki, jak godzinki, misteria czy też tak zwany „średniowieczny romans duchowny". Owa „narracyjność" czy też epickość opracowania tych tematów miała sprzyjać długotrwałemu rozpamiętywaniu męki Chrystusa przez czytelników, co było głównym celem, do jakiego dążyli ówcześni pisarze.

Podobnie postępowali też poeci wczesnego baroku. Grochowski tworzy *Hierozolimską processyę,* Kasper Miaskowski natomiast do szeregu swoich utworów — takich jak *Elegia pokutna do Najświętszej Panny* i *Matki* czy też pieśni Erato z Rotuł na *narodzenie Syna Bożego* — wprowadza motyw pasji opracowany właśnie w sposób epicki, jako poetycką narrację. Co więcej, poeta ten daje pierwszą u nas próbę barokowej mesjady, chrześcijańskiego eposu opartego na Piśmie świętym. Mowa oczywiście o *Historyi … gorzkiej męki i okrutnej śmierci Boga wcielonego Jezusa Pana*. Mesjada jest gatunkiem występującym i przeżywającym bujny rozkwit podczas całej epoki baroku. Z bardziej znanych utworów wymienić tu można Jezusa *Nazareńskiego…* Szymona Gawłowickiego, *Świata naprawionego … historyję świętą…* księdza Walentego Odymalskiego czy też całość, której fragment stanowi *Nowy zaciąg…* Wacława Potockiego. Jeszcze w latach sześćdziesiątych XVIII wieku powstaje olbrzymia „machina", *Historia Starego* i *Nowego Testamentu* pióra Stanisława Leszczyńskiego.

Obok tych, trwających przez całą epokę, narracyjnych opracowań motywu pasji i kultu narzędzi męki Pańskiej w późnym baroku pojawiają się także próby innego typu struktur formalnych. Mam tu na myśli przede wszystkim omówione przed chwilą *Poezje postu świętego…* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego; cykl, w którym powyższe motywy stały się elementem swoistej gry literackiej, charakterystycznej dla poetyki seicentyzmu, tak jak w Sonecie na całą Mękę Pańską, w którym narzędzia tej męki stały się „klockami" wykorzystanymi do zbudowania kunsztownej kompozycji łańcuchowej; czy też w epigramatach skonstruowanych na tej zasadzie, że każdy z nich ujmuje któryś z epizodów ewangelicznej historii w ramy konceptu.

Powstaje pytanie, skąd owe różnice pomiędzy wczesnym a późnym barokiem w traktowaniu tradycji średniowiecznej. Otóż Stanisław Herakliusz Lubomirski pisał w czasach, gdy zwycięstwo kontrreformacji było całkowite i ugruntowane. Mógł więc pozwolić sobie na estetyzująco potraktowanie i zinterpretowanie spadku po literaturze wieków średnich. Gdy tworzyli Sęp Szarzyński i Kasper Miaskowski, tradycję średniowieczną reaktywowano głównie dla celów dydaktycznych i propagandowych. Był to przecież sterowany przez teoretyków potrydenckiej przemiany kulturowej powrót do surowej moralistyki i ducha Kościoła średniowiecznego, do idealnej epoki jeszcze przed rozłamem, jakiego dokonała reformacja. Należało się do tych wzorców odwołać możliwie wiernie.

Poeci czasów saskich natomiast dość często eksponowali sam proces twórczego przekształcania tradycji przejętych ze sztuki gotyckiej. Byli nią zafascynowani jako stylem o niesłychanie silnych napięciach emocjonalnych, gdzie zatarta została granica między pięknem a potwornością. Te elementy interesowały ich zdecydowanie najbardziej i dlatego w wybiórczy sposób wypreparowali je z tradycji średniowiecznej, po czym włączali w większe struktury o barokowym lub nawet rokokowym charakterze, przystosowując jednocześnie do potrzeb „poezji emocji". Oznaczałoby to, iż dla przełamania lub dla rozszerzenia dotychczasowego modelu wrażliwości estetycznej, czyli dla zrobienia kroku do przodu, sięgnięto do bardzo zamierzchłej, bo średniowiecznej tradycji. Jest to zjawisko paradoksalne, ale właśnie tego typu paradoksy były niezwykle charakterystyczne dla czasów saskich. Jak wykazała swego czasu Paulina Buchwald-Pelcowa, w przebudowie wzorca kul-

tury, jaki się w tych czasach dokonywał, w równej mierze posługiwano się nic tylko „nowym" ale i „starym". „Stare" to nawiązywanie do rodzimych tradycji z XVII i XVI wieku[162]. W naszym szczególnym przypadku byłoby to sięgnięcie jeszcze głębiej w pokłady ojczystej kultury, aż do wzorca estetyki późnego średniowiecza. Przy czym miano prekursora należy się tu prawdopodobnie Stanisławowi Herakliuszowi Lubomirskiemu. On pierwszy na większą skalę rozpoczął poszukiwania wśród tradycji średniowiecznych i to. co w jego czasach egzystowało już tylko w dziedzinie piśmiennictwa jarmarcznego, na nowo przeniósł do literatury wyższego lotu. Stało się tak dzięki temu, iż poprzez dokonane przekształcenia owe tradycyjne elementy zmieniły się pod jego piórem w nowe środki poetyckiego wyrazu. Pisząc o prekursorstwie Lubomirskiego trzeba jednak dodać, iż w odróżnieniu od poetów czasów saskich dla autora *Ermidy* był to tylko jeden z wielu modeli pisarstwa, jakie kolejno wypróbowywał, jedna z licznych masek, jakie przywdziewała ta bogata i skomplikowana osobowość.

Gdy mówimy o tradycjach „średniowiecznych", czy też „gotyckich" w poezji tego okresu, należy to rozumieć tylko jako określenie umowne. Całkowite „powroty" są w sztuce i w literaturze niemożliwe. Poeci późnego baroku stworzyli swoją własną wizję gotyku, nie tylko zupełnie odmienną od późniejszej, charakterystycznej dla wczesnego romantyzmu, ale nawet różniącą się w pewnym stopniu i od tej z początków wieku XVII.

[162] P. Buchwald-Pelcowa, „Stare" i „nowe" w czasach saskich, w: Problemy literatury staropolskiej, S. 3, Wrocław 1978, s. 95 - 143.

ROZDZIAŁ V POMIĘDZY „PRYMITYWIZMEM” A KUNSZTOWNOŚCIĄ

I

Jedną *z* tendencji wyznaczających kierunki poszukiwań poezji późnego baroku stało się dążenie do coraz śmielszego, coraz pełniejszego wykorzystywania wzorców literatury popularnej, w szczególności zaś technik pieśni ludowej. Poeci religijni czasów saskich, tacy jak Juniewicz, Rudnicki czy Baka, szukali tu przede wszystkim „silnych” środków, mających na celu przełamanie bariery obojętności ze strony czytelnika, środków, których, jak wspomnieliśmy poprzednio. nie zawsze już mogły dostarczyć „starzejące się” modele obrazowania poetyckiego charakterystyczne dla dojrzałego baroku. Ich zainteresowanie folklorem wypływało więc z tych samych pobudek, co i omówione w poprzednim rozdziale świadome nawiązywanie i wykorzystywanie tradycji gotyckich. Oczywiście samo zjawisko nie ogranicza się bynajmniej do tego nurtu, który nazwaliśmy „poezją emocji”, tak jak zresztą nie ogranicza się tylko do literatury. Mamy tu do czynienia z pewną przemianą ogólnokulturową. z rodzącą się modą na ludowość w sferze obyczaju, muzyki, literatury, modą, której pierwsze symptomy notujemy już w XVII wieku, a która postać dojrzałą przyjmuje w stuleciu następnym, nazwanym przez Czesława Hernasa „wiekiem prefolklorystyki polskiej”[163] Oczywiście w tym całościowym obrazie późnobarokowa „poezja emocji” stanowi tylko niewielką cząstkę, wartą jednak zwrócenia uwagi ze względu na swoistą skrajność eksperymentów.

Zainteresowanie ludowością, właściwe czasom jeszcze przed epoką romantyzmu, od dawna skupiało na sobie uwagę badaczy; powstało szereg cennych prac na ten temat, między innymi Czesława Hernasa, Marii Eustachiewicz, Aliny Nowickiej-Jeżowej, by wymienić tylko te najbardziej związane z literaturą barokową[164]. Rzecz znamienna, w wypowiedziach często argumentem pozwalającym uchylić utrwaloną w tradycji, acz niesłuszną, jednostronnie negatywną ocenę polskiej literatury czasów saskich jest właśnie fakt zbieractwa pieśni ludowych oraz adaptacji tych wzorców w literaturze oficjalnej późnego baroku. Maria Eustachiewicz pisze nawet, że zjawisko to „najsilniej podważa dotychczasowe utarte opinie o obskurantyzmie i barbarzyństwie saskim”[165].

Ponieważ owa siedemnasto- i osiemnastowieczna moda na ludowość została dość dokładnie przebadana i w literaturze naukowej przyjmowana jest na ogół bez większych zastrzeżeń jako rzecz dowiedziona, w tym miejscu ograniczę się jedynie do przypomnienia, w charakterze wstępu, kilku wybranych faktów i konstatacji z tej dziedziny.

Niechęć do wzorów zachodnioeuropejskich, poszukiwanie rodzimości i swojskości, charakterystyczne dla formacji kulturowej, jaką był sarmatyzm, wszystko to począwszy od zarania epoki baroku prowadziło do coraz silniejszego, obustronnego zbliżenia pomiędzy kulturą szlachecką a kulturą chłopską. Wzajemne oddziaływanie było szczególnie silne na linii wieś — szlachecki zaścianek. Do dworków wkracza ludowa muzyka i poezja. Zabawom tanecznym towarzyszą, obok nowych kurantów i padwanów, pieśni zwane wiejskimi: ludowe erotyki, groteski, polsko-ruskie dumki itp. Rodzi się swoisty model kultury masowej, przy czym rolę pośredników pełnią w równej mierze tanie straganowe druki, rękopiśmienne śpiew-

[163] C. Hernas, Wiek. prefolklorystyki polskiej, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2, s. 279.
[164] C. Hernas, W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej, Warszawa 1965; M. Eustachiewicz, Twórczość Dominika Rudnickiego, rozdz.: Rudnicki jako zbieracz pieśni popularnych, Wrocław 1966; A. Nowicka-Jeżowa, Uwagi o modzie wiejskiej w obyczajowości i literaturze XVII wieku, Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 4, s. 53 - 60.
[165] M. Eustachiewicz, op. cit, s. 6.

niczki, zawierające modne „szlagiery", jak i repertuar wędrownych muzykantów czy też teatrów jarmarcznych.

W drugiej połowie XVII wieku pieśń ludowa jest już modna wśród szerokich mas społeczeństwa szlacheckiego. Świadectwo tego stanu rzeczy przekazuje nam szereg tekstów z tego okresu, na przykład fraszka Wacława Potockiego *Co było ciężko* począć, nie *chce się* pokinąć z *Moraliów* czy też fragment o „mińskiej kapeli z cymbałem" z pamiętnika Krzysztofa Zawiszy. Wtedy prawdopodobnie pieśń ludowa przenika także na dwór magnacki, a nawet królewski. Wiadomo na przykład, że Jan III Sobieski miał u siebie śpiewaczkę, o nazwisku Kaczorowska, która specjalizowała się w wykonywaniu repertuaru ludowego[166]. Ciekawym przejawem życia kulturalnego w XVIII wieku były tak zwane wiejskie festyny, mające charakter jakby inscenizacji, w których chłopi grali role aktorów. Podczas festynu w 1765 roku, urządzonego w Młocinach przez Moszyńskiego na cześć króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, świetne towarzystwo, po przeprawieniu się łodziami na drugi brzeg Wisły do wsi Tarchomin, miało możliwość oglądania wiejskiego wesela (nie wiadomo czy prawdziwego, czy też tylko sfingowanego). W czasie festynu w Siedlcach, w 1783 roku, urządzonego przez Ogińskich, król „wstąpił" do chłopskiej zagrody, gdzie wieśniacy, porzuciwszy codzienne zajęcia witali go swoimi pieśniami, składali mu ubogie dary itp[167]

Niewątpliwie najważniejszym jakościowo przejawem w interesującej nas dziedzinie jest pojawienie się w pierwszej połowie XVIII w. świadomego zbieractwa pieśni ludowych. Czesław Hernas w antologii dołączonej jako drugi tom do jego pracy *W kalinowym lesie* opublikował materiał z kilku rękopiśmiennych śpiewników i jednego drukowanego, pochodzących z XVIII wieku. Zbiorki te w całości lub w znacznej części zawierały autentyczne teksty ludowe lub stylizacje. W antologii znalazły się między innymi: tak zwana Sylwa *radomszczańska* z lat 1699-1703, dwa zbiorki Adama Kępskiego powstałe w latach dwudziestych XVIII wieku. Pieśni różne... zwane też „Śpiewnikiem warszawskim" z drugiej połowy wieku. *Krakowiak w swojej postaci* — druk z 1754 roku. Niektóre *światowe* pieśni... spisane przez Tomaszczyka w Królewcu w 1798 roku. Zbiorki Kępskiego, autora późniejszych Myśli o *Bogu* i *człowieku...,* są przykładem twórczego zbieractwa tekstów ludowych. Świadczy o tym parodia pieśni obrzędowej jego pióra zamieszczona w Pieśniach wiejskich[168]. Podobnie, ale na dużo większą skalę i z daleko bardziej posuniętymi konsekwencjami, postępował jezuita Dominik Rudnicki. W czasie ostatniej wojny zaginęły dwa jego rękopiśmienne śpiewniki polsko-ruskie z dwóch pierwszych dziesięcioleci XVIII wieku. Zachował się jedynie opis katalogowy ich zawartości oraz nieliczne, wyrywkowe przedruki[169] Nawet tak fragmentaryczne informacje są niezwykle ważnym składnikiem, umożliwiającym prawidłowe odczytanie twórczości autora Głosu wolnego w wiązanej mowie... Do sprawy tej wrócimy jeszcze za chwilę przy okazji omawiania metod adaptacji.

Jak wspomniano na wstępie, przenikanie się kultury szlacheckiej i chłopskiej było wzajemne. Modele poezji oficjalnej, barokowej, docierały na wieś najczęściej za pośrednictwem melodii, często też pozostawały w tym środowisku pod postacią parodii. Najważniejszym jednak „kanałem" — przez który kultura warstw wyższych, w szczególności zaś ówczesna kultura religijna docierała do chłopów — była zakrojona na szeroką skalę działalność edukacyjna prowadzona przez Kościół katolicki. Wiązało się to z działalnością misyjną na wsi. przypadającą na drugą połowę wieku XVII i na wiek XVIII. Duchowni, chcąc dotrzeć z prawdami wiary do chłopów, musieli pokonać barierę językową. Literatura ludowa miała bowiem swój własny „kod", korzeniami sięgający do czasów prasłowiańskich, a przy tym całkowicie odpowiadający chłopskiej mentalności W ten sposób w dobie baroku zrodziła się literatura religijna przeznaczona dla szerokiego kręgu czytelników,

[166] C. Hernas, W kalinowym lesie.., jw, t. 1, s
[167] Tamże, s. 57 -61.
[168] Tamże, s. 158.
[169] Dokładny opis i rekonstrukcję filologiczną zamieszcza W swej monografii Dominika Rudnickiego Maria Eustachiewicz, op. cit, s. 48-106.

ze społecznością wiejską włącznie, oparta na zasadzie — którą Czesław Hernas w swej książce nazwał metodą „wzajemnej adaptacji" — będącej próbą przystosowania wykładu do owego „ludowego kodu".

Autor *W kalinowym lesie* rozróżnia jakby dwa typy zabiegów. Pierwszy, prostszy, polegający na wtopieniu w tradycyjny, obrzędowy tekst nowych zwrotów i sformułowań, które zamieniają pierwotny przekaz magiczny w utwór, jeżeli już nie o charakterze modlitewnym. to przynajmniej zgodnym z prawdami wiary. Druga metoda, bardziej skomplikowana, polegała na przedstawieniu całkiem nowego, religijnego tekstu, tyle tylko, że opracowanego i jakby rozpisanego na tradycyjny „kod", charakterystyczny dla folkloru. Do pierwszego z tych typów zaliczył Czesław Hernas między innymi utwory takie, jak *Ludycje wieśne z* 1543 roku i barokową kolędę *W dzień Bożego Narodzenia radość wszystkiego stworzenia,* opartą na bardzo starym motywie ptaszego wesela. Do drugiego, obok antyfolklorystycznych adaptacji księdza Brzeżańskiego, należą przede wszystkim barokowe pastorałki z *Symfoniami anielskimi* Zabczyca na czele, a także utwory Dominika Rudnickiego i Józefa Baki[170]. Rzecz znamienna, w przypadku dwóch ostatnich grup badacz wprowadził znamienne, wartościujące rozróżnienie. Barokowa pastorałka to przykład udanej, głębokiej „paraleli religijno-socjologicznej", gdzie w opowieści o losach Świętej Rodziny chłopi rzeczywiście odnajdywali zalążkowe analogie do własnego bytu i własnych wyobrażeń[171]. Natomiast twórczość poetów religijnych, takich jak Rudnicki czy Baka, to według Czesława Hernasa „paralela polemiczna". Pisze o nich badacz:

> Formy te służyć miały przekazaniu prawdy o tyciu i śmierci. Ale nie zauważyli ci eksperymentatorzy — nalewając nowe wino w ludowe dzbany — te wino jest mszalne, a dzbany karczemne, to ani prawd o życiu i śmierci nie można podawać w rytmie przyśpiewki, ani miłości Boga gruntować na paraleli z modnym właśnie szlagierem miłosnym[172]

Sądzę, że takie rozróżnienie jest nazbyt radykalne. Myślę, iż w gruncie rzeczy nawet najbardziej „śmiałe" pomysły poetów religijnych wyrastały w prostej linii i były kontynuacją osiągnięć barokowej kolędy. Za chwilę przedstawię parę spostrzeżeń, które w moim mniemaniu uzasadniają takie twierdzenie, przedtem jednak jeszcze kilka zdań odnośnie do literatury przedmiotu.

Szczegółową analizę sposobu gromadzenia oraz wykorzystywania modeli literatury popularnej i pieśni ludowej przeprowadziła Maria Eustachiewicz na przykładzie twórczości Dominika Rudnickiego. Autorka monografii dokonała filologicznej rekonstrukcji zawartości nie istniejących już dwóch rękopiśmiennych zbiorków polsko-ruskich, z których drugi w całości, a pierwszy przynajmniej w znacznej części zapisany został ręką autora Głosu *wolnego w wiązanej mowie…*[173]. Obydwa rękopisy dawnej Biblioteki Załuskich, później Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu, rewindykowane, spłonęły wraz z innymi zbiorami Biblioteki Narodowej w Warszawie. Zawierały one — obok szeregu tekstów, które weszły w skład drukowanego później (1741 r.) tomu pt. Głos wolny w wiązanej mowie… i dla których przyjmuje się autorstwo Rudnickiego — także wiele zapisów z dziedziny ówczesne poezji popularnej o pieśniowym charakterze. Dla przykładu można wymienić kilka takich utworów, tych najczęściej spotykanych w różnych źródłach, w tym także w zbiorkach opublikowanych w antologii Czesława Hernasa. I tak rękopis pierwszy (sygn. Pol. Q XIV 97) z lat około 1702 -1716 zawiera! między innymi znane pieśni: *A o co* się *sitarze* pobili, *Mazurowie mili*, *gdzieście się popili*, *Zając sobie*

[170] C. Hernas, W kalinowym lesie.., s. 108 - 130.
[171] Tamże, s. 119 - 128.
[172] Tamże, s. 127 - 128
[173] Na odwrocie okładki pierwszego ze zbiorków obok nazwiska Rudnickiego widniało także nazwisko Wawrzyńca Gintowta, przyjaciela ź lat studenckich i początków prac misyjnych poety na Litwie, Nie wiadomo, czy Gintowt podpisał się tylko jako współwłaściciel zbiorku, czy też jako jego współautor. Por.: M. Eustachiewicz, op. cit., s. 19 i 52.

*sie*dzi *pod miedzą, Wesele ptasze, Pieśń o dobrej gorzałce,* a także popularne teksty ruskie z pieśnią *Oj, u szachnowoho mostu* na czele.

Podobnie w drugim rękopisie (sygn. Pol. Q XIV 31) po 1720 roku zapisano szereg tekstów popularnych, między innymi kolędy *W żłobie leży, Dziecino niebieska niewinna* oraz znany już z *Symfonii anielskich* Żabczyca utwór *Hej nam hej! Wszytek* świat *dzisia wesoły.* Co więcej, także w wydanym pośmiertnie drukiem tomiku Glos *wolny w wiązanej mowie…* znalazło się kilka wierszy, których autorem, jak się przypuszcza nie jest Rudnicki. Są to znane pieśni religijne i historyczne, na przykład Pieśń *wyznanie wiary* zamykająca, utwór o incipicie „Straszliwego majestatu Panie…", bardzo popularna pieśń O wieczności. przeróbka Trwogi w *Koronie,* które to teksty znane są z szeregu wcześniejszych źródeł[174].

Maria Eustachiewicz udowodniła w swej książce, że owo zbieractwo Rudnickiego nie było bynajmniej bezinteresowne. Poszczególne pomysły, sformułowania. wykorzystywał we własnych utworach, które potem weszły w skład Głosu wolnego w wiązanej *mowie….* Analizując wiersz *Laska Boska nade wszystko* badaczka wykazała, że jest to przeróbka znanej Pieśni o dobrej *gorzałce* (a ściślej tej jej wersji, którą zwykło się tytułować Zaletą gorzałki…). Poeta przetworzył popularną pieśń pijacką na utwór religijny, zmieniając właściwie tylko refren: z „Gorzałeczka grunt…" na „Łaska Boska grunt…". Natomiast całościowa wymowa pierwowzoru, rysująca pesymistyczną wizję świata nietrwałych wartości, została właściwie nie zmieniona. Na wierszu Rudnickiego, ale także na samej Pieśni o *dobrej gorzałce,* wzorował się Józef Baka, pisząc swoją *Uwagę nikczemności świata*[175]*.* Maria Eustachiewicz podała jeszcze inne przykłady sięgania przez Rudnickiego do dorobku literatury popularnej. a także wykorzystywania przez niego struktur wersyfikacyjnych. charakterystycznych dla poezji ludowej, na przykład preferowanie przez autora *Głosu wolnego w wiązanej mowie…* formy drobionego 14-zgłoskowca (4 + 4 + 6), 12-zgłoskowca (3 + 3 + 6), 13-zgłoskowca (4 + 4 + 5), nadające taneczny rytm jego wierszom[176]

II

Rekonstrukcja filologiczna zawartości zaginionych rękopisów Rudnickiego wskazuje na świadome działanie w kierunku zbliżenia się do tego, co przez Czesława Hernasa nazwane zostało „kodem" charakterystycznym dla folkloru. Nie oznacza to oczywiście, by poeta korzystał tylko z tych tekstów, które uprzednio zapisał w swoich śpiewnikach. Nawiązań jest znacznie więcej i, rzecz charakterystyczna, występują one nawet w tych momentach jego twórczości, które zwykło się uważać za zbyt ekstrawaganckie, a nawet niestosowne.

Tradycyjnie wyróżnia się w *Głosie wolnym w wiązanej mowie…* grupę tekstów, które jakby zapowiadają duchem i stylem późniejsze *Uwagi śmierci niechybnej* księdza Józefa Baki. Mowa tu przede wszystkim o czterech wierszach: *Stary patrz* myślą na mary (inc. „Rychlej, rychlej szczęśliwe goń wieki Nestorze"), *W tejże materyi* (inc. „Pędzą fata, na łeb lata"), *Starość czasem radość* (inc. „Nim nastąpią mary, chwyć się, stary, czary"), *W tejże materyi* (inc. „Hup, stary, hup, hup"). Również dwa ostatnie spośród wymienionych tekstów nawiązują fragmentami do wspomnianej wcześniej Pieśni o dobrej *gorzałce*[177]*.* Cała grupa natomiast rozwija ten sam groteskowy motyw starca, tańczącego przed kosą Śmierci, łącząc przy tym rubaszny humor z pieszczotliwie-makabrycznym nastrojem. Taneczność tych utworów podkreślają dodatkowo, poza samą strukturą wersyfikacyjną, także tradycyjne refreny w rodzaju „hup, hup…" czy też „hec, hec…", wywodzące się ze

[174] Tamże, s. 54-85.
[175] Tamże, s. 72-77.
[176] Tamże, s. 98-106, Angyal podobne zjawisko zaobserwował w twórczości późnobarokowego poety kręgu kultury panońsko-chorwackiej, Matija Petara Katantica, który wykorzystywał struktury wersyfikacyjne chorwackich pieśni ludowych, Por. E. Angyal, Świat słowiańskiego baroku, Warszawa 1972, 3. 40.
[177] M. Eustachiewicz, op. cit, s. 130.

świeckich tańców. Jednakże w czasach Rudnickiego tego typu refreny bardzo często pojawiały się także w ówczesnych kolędach, szczególnie w pastorałkowych scenach tańców przed żłobkiem Jezusa bądź też kolędach klasztornych, opisujących radosne obchodzenie Bożego Narodzenia, utrwalone w obyczajach zakonnych. W jednym tylko źródle, w tak zwanej Kantyczce Chybińskiego[178]. można znaleźć aż kilkanaście tekstów z tego typu refrenami. Co więcej. Dominik Rudnicki, pisząc wiersze wchodzące w skład wyżej wspomnianej grupy, nawiązywał właśnie do owych kolęd, o czym świadczą zaskakujące niekiedy zbieżności frazeologiczne. Dla przykładu:

Rudnicki: Starość *czasem radość:*

> Skakał, stary, cicho, bo obudzisz licho […]

Kontrybucya (Kant. Chyb. nr 134):

> grać, skakać będziemy
> [……]
> Cicho, cicho, cicho,
> bo wam będzie licho
> jeśli przebudzicie.
> Dziecię rozkwilicie […]

Dodajmy do tego, ze w barokowej kolędzie motyw tańczącego starca, w tym wypadku św. Józefa, miał utrwaloną tradycję, był wielokrotnie opracowywany i rozbudowywany, przy czym wiele redakcji posiada już jawnie żartobliwy, a nawet groteskowy charakter. Na przykład w tej pastorałce, będącej kontrafakturą obrzędowej melodii *Chmiela:*

> Zagraliśmy skoczno, aż Józef stary
> nie mógł się utrzymać, skacze bez miary:
> nu Tomku, nu Stefanie
> nu Michale, nu Iwanie
> nu i wy, nu.

(*Excytarz pastuszków anyelski*, w: Kant. Chyb. nr 125)

Niekiedy motyw opracowywany bywał w formie rozbudowanej, autonomicznej scenki:

[178] Zdecydowałem się na przyjęcie jako materiału porównawczego właśnie Kantyczki Chybińskiego z kilku względów. Wobec braku naukowej edycji kolęd barokowych (ukazały się dotąd tylko: Kolędy polskie, średniowiecze i wiek XVI, Warszawa 1966) jest to na razie najobszerniejsze i szeroko dostępne krytyczne wydanie źródłowe z okresu późnego baroku, dokonane przez muzykologa, Barbarę Krzyżaniak (*Kantyczki karmelitańskie. Rękopis z XVIII wieku*, przygot. do wydania B. Krzyżaniak, Warszawa 1980, PWM). Dużo istotniejszą dla nas sprawą jest tu zarówno czas powstania, jak i zawartość rękopisu. Rękopis ten, należący do Biblioteki Głównej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (sygn. Ch 251) pochodzi z klasztoru Karmelitanek w Krakowie. Spisywany był począwszy od 1721 roku do końca wieku (datę końcową ustala kolęda F. Karpińskiego *Bóg się rodzi, moc truchleje* z 1783 r.) i jest, o ile mi wiadomo, najobszerniejszym, bo liczącym aż 378 kolęd, źródłem z tego okresu. Inne rękopisy zawierają mniej kolęd, na przykład benedyktyński rękopis Anny Kiernickiej z 1705, 1754 r. ma ich 62, rękopis z archiwum Karmelitanek w Krakowie nr 95 (będący o rok późniejszą kopią Kantyczki Chybińskiego) zawiera 236 kolęd, rękopisy karmelitańskie: BJ sygn. 3638 z przełomu XVII i XVIIT wieku — 92, BJ sygn. 3640 z datą 1722 rok przy jednej z kolęd — 223, BJ sygn. 3642 z 1741 roku — 96; przy czym w większej części powtarzają się w nich te same teksty, co w Kantyczce Chybińskiego. Wydaje mi się zatem, iż w sytuacji braku całościowej edycji naukowej, źródło to można uznać za reprezentatywne dla „stanu" kolędy w XVIII wieku, że zawiera teksty znane i wykonywane zarówno w czasach Dominika Rudnickiego, jak i nieco później, w okresie działalności Józefa Baki. W Kantyczce Chybińskiego około 10% zawartości to repertuar wcześniejszy (z okresu przed 121 rokiem), składają się nań: kilka kolęd tłumaczonych z łaciny z drugiej połowy XVI wieku, trzy utwory Grochowskiego, kilkanaście Symfonii anielskich Żabczyca itp. Zapisanie utworów przez zakonne skryptorki świadczy jednak, że były to teksty w XVIII wieku wciąż żywe.

Józef stary, ten bez miary
pełen radości.
wziąwszy Dziecię, nu z nim skacze
przykładem gości.
Śpiewał starzec jako łabędź
pieśni rozliczne.
schlofen, schlofen du mein Lieben,
Dzieciątko śliczne.
Pan się śmieje, główką chwieje.
o, tata, tata!
Dosyć, dosyć, pomnij, proszę,
na swoje lata.

(Uboga bosaczka…, w: Kant. Chyb. nr 189)

Można w tym miejscu stwierdzić, że przecież co innego kolęda, a co innego wiersze o śmierci. Trzeba jednak pamiętać, że autor Głosu *wolnego w wiązanej mowie…* miał za sobą uznany autorytet tradycji średniowiecznych tańców śmierci, o czym sygnalizowano już w poprzednim rozdziale. Najistotniejsze w tym wszystkim jest jednak to, iż owe taneczne wiersze Rudnickiego, przedstawiające w makabryczno-żartobliwym nastroju pląsy starca przed kosą Śmierci, które bulwersowały wielu jego późniejszych czytelników, w jego mniemaniu nie mogły uchodzić za coś szczególnie ekstrawaganckiego. Podążał przecież w kierunku jasno wytyczonym przez tradycję i to tę bardziej odległą, rodem ze średniowiecza, jak i tę całkiem świeżą, wywodzącą się z barokowej kolędy. Tradycję, dodajmy, bynajmniej nie świeckich tańców, ale literatury — jeżeli już nic religijnej, to związanej z dydaktyką i moralistyką Kościoła. Nowatorstwa tych wierszy można więc raczej upatrywać w świadomym potęgowaniu i kontrastowaniu „wypróbowanych" już wcześniej „efektów".

Myślę także, że z tej perspektywy powinniśmy jeszcze raz spojrzeć na eksperyment autora *Głosu wolnego w wiązanej mowie…*, polegający na przeróbce *Pieśni o dobrej gorzałce* na utwór religijny. Współczesny czytelnik może uważać zabieg ten za ryzykowny, a nawet niestosowny. Ale czy tak było w czasach Rudnickiego? Myślę, że jednak nic. Wykorzystywanie elementów pieśni pijackich lub wprowadzanie do treści religijnych fragmentów o charakterze „bachicznym", miało ugruntowaną tradycję w ówczesnym repertuarze kolędowym, szczególnie zaś w dwóch jego odmianach. Pierwsza grupa to utwory opisujące radość świata i ludzi z okazji narodzenia Syna Bożego. Teksty te zazwyczaj miały konwencjonalne zakończenie (wywodzące się jeszcze ze świeckich kolęd śpiewanych przez kolędników) w rodzaju:

Hej hej hej! i my się dzisiaj weselmy, hej…

Hej bej hej! wypijmy po szklance pełnej, hej…

Powyższy fragment pochodzi z kolędy *Kapela generalna…* (Kant. Chyb, nr 157) z datą 1721 rok przy tytule, ale tego typu zakończenia posiadały już niektóre utwory wchodzące w skład *Symfonii anielskich* Jana Żabczyca, na przykład: *Ej nom, ej, wszytek świat dzisia wesoły* (Symf. 9) czy też Łaska nieba *górnego* (Symf. 1). Dodajmy, że pierwszy z tych tekstów zapisał Dominik Rudnicki w drugim swoim śpiewniku (sygn. Pol. Q XIV 31).

Drugą grupę kolęd, które zawierają rozbudowane sceny o charakterze „bachicznym", stanowią teksty opisujące radosne obchodzenie Bożego Narodzenia, utrwalone w ówczesnych obyczajach zakonnych. Oto fragment jednej z takich kolęd klasztornych:

Hoc hoc hoc, śpiewajcie,
hoc, hoc, siostry grajcie,
dziś hoc grać się godzi,
gdy się Jezus rodzi
w stajence.
[……]
Dadzą w lot i wina,
zaproszą węgrzyna
starego z piwnice
do tej tu winnice
Jezusa.
Będziemy mu radzi
wszak dziś nic zawadzi
jego pokosztować,
a przy tym zawołać
hoc hoc hoc!
[……]
Będziem się posilać,
Jezusowi śpiewać,
będziem se tu skakać
i ochotnie latać
po słomie.

(Diwertencyja, w: Kant. Chyb. nr 162)

Przyznać trzeba, że powyższy tekst, poza wartością dokumentalną, nie pozbawiony jest swoistego wdzięku. Tego typu kolęd klasztornych zachowało się dość sporo. W Kantyczce Chybińskiego taki charakter posiada między innymi *Kolęda domowa* (nr 178). Także w innych źródłach spotykamy podobne utwory. Na przykład w rękopisie BJ sygn. 3638 z przełomu XVII i XVIII wieku kolęda o incipicie „Pódżmyż, siostry wszystkie teraz po kolędzie…" (nr 35) czy też w rękopisie nr 95 (1722 r.) z archiwum karmelitanek w Krakowie tekst Kolęda Służna (s. 303).

Oczywiście tego typu zapisów nie powinniśmy traktować jako obrazu upadku obyczajów i moralności w życiu klasztornym w czasach saskich. Boże Narodzenie było zazwyczaj poprzedzone kilkunastodniowym okresem zaostrzonej reguły, charakterystycznej dla danego zgromadzenia. Na przykład u karmelitanek bosych (skąd pochodzą powyższe zapisy kolęd) w czasie adwentu obowiązywała absolutna cisza, łącznie z zakazem głośnego modlenia. Nic więc dziwnego, że święta Bożego Narodzenia stawały się czasem wielkiej radości, śpiewu, jakby rytualnego „popuszczania cugli". Była to naturalna reakcja na okres zaostrzonej reguły. Podobnie postępowano także w niektórych zakonach męskich, na przykład u bernardynów, co poświadczają teksty wywodzące się z tego kręgu:

Do kanaparza też w łaskę pójdziemy,
Da nam piwa póki tylko zechcemy.
Wszakże go o zbytek nie będziem prosić.
Tylko go nam do jutrzni będzie nosić.
A jeżeli też nic będzie się kwapił,
W spitalu babom będzie świece gasił.

Już, bracia, siadajmy wszyscy za stoły,
Będziem dziś mieć wesele z apostoły.
Ojcze gwardyjanie, kolendę nam daj,
Bo też tobie da Pan Jezus wieczny raj.
Przykażże nam dziś dać dobrego wina,
Porodziła Panna Maryja Syna
Dla Jezusa, Panny Maryjej płodu,
Nic maszli wina, dajże dobrego miodu.
Będziem zaraz wszyscy wesoło śpiewać,
Dasz małmazyjej, nie będziem się gniewać.

(Cantio pro nativitate domini nostri)[179]

Bardzo ciekawy opis obyczajów klasztornych w okresie Bożego Narodzenia podaje w swej książce Barbara Krzyżaniak. Patrz: B. Krzyżaniak, Kantyczki z rękopisów karmelitańskich (XVII/XVIII w.), Warszawa 1977, s. 55-83. Natomiast cytowany tekst bernardyński pochodzi z rękopisu Biblioteki Czartoryskich (sygn. 3105/1) zatytułowanego Musica choralis compendioso methodo exhibita z datą 1689 r. przy tytule i został przypomniany przez Stefana Nieznanowskiego. Warto może zwrócić uwagę, że badacz ten na określenie interesującego nas zjawiska używa terminu „folklor zakonny", Por.: S. Nieznanowski, Przyczynek do dziejów folkloru zakonnego w XVII wieku, w: Z przeszłości, Warszawa 197, s. 153, 164 - 165.

I jeszcze jedna sprawa, być może rzucająca pewne światło na eksperyment Rudnickiego, polegający na „zamianie" *Pieśni o dobrej gorzałce w* utwór *Łaska Boska nade wszystko. Otóż* najstarszy znany obecnie zapis *Pieśni o dobrej gorzałce* pochodzi z rękopisu karmelitańskiego BJ sygn. 3640 z datą 1722 r. przy jednej z kolęd. Dwukartkowy druczek z tekstem tej pieśni jest prawdopodobnie późniejszy i pochodzi z drugiej połowy XVIII wieku[180]. Rzecz ciekawa, że w wyżej wspomnianym rękopisie (spisanym dla potrzeb klasztornych) interesujący nas utwór umieszczono (na k. 463 - 465) nie wiadomo dlaczego pomiędzy kolędami. Może to całkowity przypadek, a być może uważano wtedy, że ta popularna pieśń pijacka dobrze nadaje się do przeróbki na utwór religijny i stąd jej zapis w rękopisie karmelitańskim.

Zależność ta wobec repertuaru kolędowego, charakterystyczna dla sporej części twórczości Dominika Rudnickiego, wydaje się jeszcze silniejsza w przypadku dorobku poetyckiego Józefa Baki. Ma ona też nieco inny charakter. „Kod" kolędowy jest dla autora *Uwag rzeczy ostatecznych* tylko punktem wyjścia, materiałem. który podnosi jakby na wyższe piętro poetyckiej metafory. Takie podejście do pewnych tradycyjnych typów obrazowania wydaje się czymś niezwykle charakterystycznym dla barokowej metaforyki w ogóle. W przypadku Józefa Baki, działającego już około połowy XVIII wieku, na taką tradycję składało się między innymi i utrwalone, skonwencjonalizowane obrazowanie właściwe barokowej kolędzie. Dlatego też znajdziemy w twórczości autora *Uwag śmierci niechybnej* i takie teksty, których właściwie niepodobna „rozgryźć" bez konfrontacji z repertuarem kolędowym. W rozdziale *„Poezja emocji"* zacytowaliśmy fragment jego utworu *Żądza większej chwały boskiej* jako przykład barokowej pogoni za „teatralnością", która skłoniła poetę do odegrania na nowo we własnym sercu, sceny Bożego Narodzenia. W tym miejscu należy dodać, że tekst ten nawiązuje jednocześnie do pewnych rzeczywistych „inscenizacji". Przypomnijmy jeszcze raz interesujący nas fragment:

179

180 Tak datuje niniejszy druczek Maria Eustachiewicz. Por.: M. Eustachiewicz, op. cit., s. 73.

Królom, pasterzom majestat tajnie
Zjawił: za nieba żeś obrał stajnię.
Chlew też me serce.
Masz we mnie jednym osła i wołu,
Mieszkajże, mieszkaj w sercu pospołu,
A wyrzuć śmiecie.

Efekt dużej ekspresji, jaki daje ten tekst, uzyskał Baka przez świadome „skondensowanie" pewnych, wywodzących się z kolęd barokowych, pomysłów, które u niego dodatkowo wzajemnie się przenikają. Weźmy chociażby wers:

Masz we mnie jednym osła i wołu.

To dość obcesowe z pozoru sformułowanie wywodzi się z pewnych konwencjonalnych w kolędzie barokowej obrazów, organizujących najczęściej całe strofy tekstu, na przykład:

Będę osielkiem i wołkiem Twoim,
ogrzewając Cię afektem moim.
Hej, hej…

(Nayżyczliwsza i naywiernieysza jamulacya, w: Kant. Cyb. nr 113)

lub też:

Z tymi bydlęty się ja znam
I do Twoich nóżek zbliżam
sercem skruszonym, pokornym
osiełkiem stawam,
chętnie poddawani,
co włożysz znosić
I jeszcze prosić:
czyń, co chcesz Panie,
Tyś moje kochanie.

(inc. „Co to miłość dokazała" Kant. Chyb. nr 106)

Sprawa staje się bardziej jasna, gdy przypomnimy, że w czasie tak zwanej „rekreacji" w okresie Bożego Narodzenia zakonnice zebrane w refektarzu rozlosowywały między sobą kartki-losy, na których wypisane było, czym każda ma być dla małego Jezusa: poduszeczką. koszulką, kucharką, a także osiołkiem i wołkiem (zwierzęta te według ewangelii apokryficznej św. Tomasza ogrzewały własną parą nowo narodzonego Chrystusa). Po wylosowaniu kartki zakonnica odśpiewywała odpowiednią strofę kolędy, w tym wypadku tego typu, co dwa powyżej zacytowane przykłady[181].

Innym motywem szeroko wykorzystywanym w barokowych kolędach była opowieść ewangeliczna o Marii i św. Józefie, szukających gospody. Na tym temacie oparta jest przecież jedna z najpiękniejszych polskich kolęd *Pomału Józefie*. Z czasem dało to asumpt do następującego pomysłu. Ową poszukiwaną gospodą, do której zaprasza się Świętą Rodzinę (łącznie z narodzonym już Jezusem) jest przecież serce wierzącego człowieka, który śpiewa tekst utworu. Pomysł ten pojawia się dość często w kolędach *Kapela partykularna* (Kant. Chyb. nr 155), *Kommizeracya* (Kant. Chyb. nr 109) czy też *Excytarz duchowny* (Kant. Chyb. nr 186). Ostatni utwór jest szczególnie ciekawy. Oczekiwanie Świętej Rodziny przed wrotami „gospody" zostało w nim tak sugestywnie przedstawione. że chce się powiedzieć, iż rzecz dzieje się w wymiarze materialnym, a nie tylko duchowym:

[181] B, Krzyżaniak, op. cit., s. 68.

Oto Panna pokorniuchna
pogląda po nas miluchno.
otwierajcież nam prędziuchno.
Oto Józef przed wrotami
czeka z wielkimi skarbami,
otwierajcie prędko panny!
Zażyjcież siostry ludzkości,
z afektem szczerej miłości
dajcie serca dla tych gości.
Wyrzućcie wszystkie przeszkody
z serca swojego gospody
gościom z nieba dla wygody.

Zauważmy, że w powyższym fragmencie mówi się o „wyrzuceniu przeszkód z gospody". Baka w *Żądzy większej chwały boskiej* nie tylko mówi o „wyrzuceniu śmieci", ale samą gospodę zamienia w „chlew", przez co tekst nabiera znamiennej „ostrości", a jednocześnie wiąże powyższy motyw ze stajenką betlejemską, z osłem i wołem. Autor *Uwag rzeczy ostatecznych* nie ma bowiem zamiaru po prostu powtarzać tradycyjnych kolędowych przedstawień. Tworzy całość nową, gdzie w dużym skondensowaniu pozostaje miejsce jakby tylko na „wywoławcze sygnały", a odrębne dotąd obrazy zaczynają się wzajemnie przenikać; powstaje obraz „migotliwy" pod względem semantycznym. należący przede wszystkim do świata poezji, a w drugiej dopiero kolejności do świata ewangelicznej opowieści.

Takich przykładów splatania ze sobą w jednym odcinku tekstu kilku na raz konwencji i tradycji oraz tworzenia z nich nowej całości można w twórczości Józefa Baki wskazać więcej. I tak wspomniana tu już poprzednio jego *Uwaga nikczemności świata* zdradza zależność zarówno od *Pieśni o dobrej gorzałce,* jak i utworu Dominika Rudnickiego *Laska Boska nade wszystko.* Przypomnijmy sam początek wiersza autora *Uwag rzeczy ostatecznych:*

Wiwat Jezus i Maryja
Śliczna w niebie kompanija!
Łaska Boska grunt, grunt, grunt,
A świat cały fig funt, funt.

Widać tu wyraźnie, iż poza wymienionymi powyżej zależnościami tekst ten jednocześnie wykorzystuje nie tylko strukturę stylistyczno-skladniową (podniosły nastrój, szczególna rola zdań wykrzyknikowych itp.) tak zwanych kolęd winszujących, ale nawet wprowadza konwencjonalne dla nich zwroty frazeologiczne w rodzaju:

Zabrzmij życzliwie nasza melodyja.
wiwat, wiwat Jezus, wiwat Maryja!

(Kolęda domowa w: Kant. Chyb. nr 178)

Trzeba przyznać, iż był to zabieg niezwykle sprytnie pomyślany. Baka chce przecież zaszokować swojego czytelnika, a więc w odświętnej, hucznej, niemalże radosnej tonacji mówi… o nicości świata i nietrwałości dóbr doczesnych.

Przeprowadzona powyżej analiza porównawcza miała sygnalizować jedną, dość chyba istotną sprawę, jeżeli chodzi o interpretację twórczości poetów takich, jak Rudnicki czy Baka. Niewątpliwie poezja ta korzystała z dorobku świeckiej twórczości popularnej, w tym także pieśni ludowej i to na skalę do tej pory w literaturze oficjalnej właściwie nie spotykaną. Jednocześnie w dużej mierze działo

się to jakby w sposób pośredni, poprzez repertuar barokowych kolęd. Stamtąd czerpano szereg pomysłów, które już wcześniej, właśnie w kolędzie, uległy znamiennym przekształceniom i przystosowaniu do potrzeb tematyki religijnej. W innych wypadkach kontynuowano kierunki tam zainicjowane, rozwijano je dalej oraz stawiając jakby kropkę nad „i", doprowadzano do swoistej skrajności. Często też nie ograniczano się tylko do zwykłego powtórzenia. starano się dokonać twórczych przekształceń, tak znamiennych dla dorobku Józefa Baki. Z tego też względu należy gruntownie przebadać twórczość poetów religijnych późnego baroku w konfrontacji z repertuarem barokowych kolęd, ponieważ relacje te były jakby bliższe, bardziej bezpośrednie. Nie powinno się zasadniczo przeciwstawiać metod adaptacji w obu tych działach barokowego piśmiennictwa. Kierunek był przecież w ogólnym zarysie ten sam — chodziło o możliwie maksymalne „uatrakcyjnienie" religijnej treści. Pomysły zawarte w niektórych pastorałkach nie są wcale mniej „ryzykowne" czy bulwersujące niż te znane z dorobku poetów dewocyjnych, przynajmniej jeżeli chodzi o stopień pomieszania ze sobą „świętości" i „karczemności":

Ja, siedząc na budzie, z wielkiego strachu
zleciałem na ziemie z samego dachu.
O anjeli śmiechże mieli,
wstań, Michale! Ale, ale
bok mnie boli.
Dźwigając mnie z ziemie owi anjeli,
pognietli mi jajka, com miał w kobieli.
Wstań, Michale, nu, niebożę,
niech ci Pan Bóg dopomoże,
nu bracie, nu.

(Excytarz pastuszków anyelski, w: Kant. Chyb. nr 125)

Tak, to oczywiście scena zwiastowania anielskiego pasterzom, a tekst został zapisany w rękopisie karmelitańskim, przeznaczonym do użytku klasztornego. Inna sprawa, iż twórczość Dominika Rudnickiego i Józefa Baki w tym zakresie należy chyba uznać już za drugi, następny po kolędach etap w wykorzystywaniu dorobku popularnej pieśni świeckiej.

I jeszcze jedna sprawa. Wydaje mi się, że przy wszystkich swoich skrajnościach i śmiałości pomysłów poeci religijni późnego baroku nigdy tak dogłębnie, tak autentycznie nie sięgnęli do korzeni pieśni ludowej, jak to czynili anonimowi twórcy kolęd. Nie spotkałem się na przykład ani w twórczości Juniewicza, ani u Rudnickiego, Baki czy też mniej znanych, jak Fałęcki lub Łoski, z wykorzystaniem tak zwanego paralelizmu ludowego, podstawy zarówno tekstu, jak i myślenia prymitywnego. Natomiast w kilku kolędach na tego typu paralelizmy natrafiamy i, co więcej, służą już one do artykulacji treści ewangelicznych, na przykład:

Matka Pana Boga człekiem rodzi,
tęcza ranna ziemię z niebem godzi

(inc. „Któryż może rozum nie stworzony", w: Kant. Chyb. nr 34)

Nie „odważyli się" też poeci późnego baroku na wprowadzenie do treści religijnej ulubionej w folklorze formy groteski zwierzęcej[182]. Inaczej w kolędach. Wymienić tu można Wilczka swawolnego *wychłostanego* (Kant. Chyb, nr 144) czy też cały cykl utworów opartych na motywie ptaszego wesela. Należąca do niego,

[182] Groteskę zwierzęcą wykorzystywał w niektórych swoich utworach Dominik Rudnicki, na przykład w takich, jak Opieka przy ogniu nad kurczętami Bazylego kucharza czy Pszczółki lamentujące, ale są to wiersze o zdecydowanie świeckim, żartobliwym charakterze.

bardzo popularna i powtarzająca się w wielu źródłach kolęda o incipicie „W dzień Bożego Narodzenia radość wszystkiego stworzenia…" dużo więcej mówi o ptactwie, które na różne sposoby szykuje się do wypicia dużej ilości wina, niż o samym narodzeniu Chrystusa. W innym utworze (Kolęda *wieyska,* Kant. Chyb, nr 177) narodzenie Zbawiciela staje się pretekstem do przedstawienia świata na opak:

Ej leluja, na ziemi wesele,
że Bóg żyje w ciele, ej leluja.
Ej leluja, wszystko się zmieniło
co nigdy nie było, ej leluja.
Ej leluja, rzeką wino ciecze,
ciepło jakby w lecie, ej leluja.
Ej leluja, lwami drzewo wożą,
niedźwiedziami orzą, ej leluja.
Ej leluja, zając z chartem siedzą,
z jednej miski jedzą, ej leluja.
Ej leluja, liszka pasie kury,
kot myszy i szczury, ej leluja.
Ej leluja, wilk owcom nie szkodzi,
wespół z nimi chodzi, ej leluja.

Kolędy są niepomiernie „bliżej" folkloru niż wiersze późnobarokowych poetów, a anonimowi twórcy czuli się widocznie o wiele mniej skrępowani niż duchowni-pisarze, świadomie próbujący przystosować literaturę do potrzeb działalności misyjnej.

III

Omówione powyżej sposoby korzystania z modeli wypracowanych przez literaturę popularną (w szczególności zaś przez jej nurt o tematyce religijnej) i to zarówno w zakresie pewnych pomysłów natury treściowej, jak i struktur wersyfikacyjnych, wiąże się ściśle w poezji późnego baroku z pewną ogólną tendencją do swoistej „prymitywizacji" czy wręcz „barbaryzacji" przedstawień poetyckich. Nawet dla spraw ducha szuka się obrazów jak najprostszych, znanych z codziennego oglądu, powszechnie zrozumiałych i nic budzących wątpliwości w swojej sugestywnej „naoczności":

Codzienna próba nie tajna nikomu
Im czystsze okno, więcej światła w domu.
Zwierciadło prawe twarz prawdziwą skaże,
Czego fałszywe nigdy nie dokaże.
Dom mój o piąci oknach, to jest zmysłach
Nie ma doić światła w swej Muzy zamysłach.
Dym i kurz świata zaćmił me widziadła
Defekt sfałszował rzetelność zwierciadła
Jak to mi światło rozumu ma służyć.

(Głos II)

Owa „codzienna próba” sankcjonuje użycie w poemacie Dźwięk na wdzięk Opatrzności Boskiej… tradycyjnego, spopularyzowanego już przez poezję metafizyczną obrazu barokowej gry świateł i lustrzanych odbić. Czyżby autor, Piotr Franciszek Alojzy Łoski, odczuwał jakiś artystyczny niepokój? Całkiem możliwe, że tak właśnie było. Jego utwór niósł ze sobą sporo obrazów dziwacznych (cytowanych potem wielokrotnie jako przykład zepsutego smaku w czasach saskich), częstokroć jednak przy tym wyszukanych:

Liczna i śliczna dywizyja panien

Wygląda z Renu przezroczystych wanien.

(Głos X)

Tymczasem w siedem lat później Karol Mikołaj Juniewicz *Refleksjami duchownymi…* dał manifest nowego stylu „jowialnej perswazji”, którego niezwykle ważnym składnikiem było obrazowanie dowcipne w swojej niepohamowanej niczym codzienności i przyziemności. „Jowialna perswazja” zdała egzamin jedynie w satyrycznej części poematu, jednakże następcy Juniewicza w swej pogoni za maksymalną sugestywnością potrafili być bardziej uniwersalni. Pierwszeństwo w tej mierze należy się zresztą przede wszystkim autorowi *Uwag rzeczy ostatecznych*. Weźmy dla przykładu ulubionego przez barok pawia — symbol bogactwa, pychy, a jednocześnie marności rzeczy doczesnych. Paw, ptak to królewski, nie każdy z potencjalnych czytelników mógł go widzieć, a przy tym niewielki tu margines dla dowcipnej dosadności. Baka szuka więc jakiegoś ekwiwalentu i to szuka przede wszystkim w gospodarskim obejściu. A zatem:

Grzeszniku!

Indyku

Nadęty,

Przeklęty,

Stul ogona,

By zbawiona

Była dusza.

(Uwaga prawdy z rozrywką)

Nie zawsze jednak takie „podmiany” tradycyjnych przedstawień Józefowi Bace się udawały. W tymże samym wierszu zastąpienie dość abstrakcyjnego obrazu Śmierci z kosą jakże groźnym, realnym, wręcz dokuczliwym w swej codzienności, zagrożeniem ze strony tak zwanej „niewiasty z wałkiem”, jest jednak zdecydowanie naciągnięte i sztuczne:

Śmierć macocha

Kto grzech kocha

Z kosy stali

Wałkiem wali

Z miłości

Aż kości

Wylazą

No cóż, nie zawsze się udaje, trzeba jednak przyznać, iż *Uwagi śmierci* niechybnej w całości dość zgrabnie sprowadzają kosmos i całą barokową metafizykę do realiów wiejskich opłotków. W tym też sensie zgodzić się można z opinią Stanisława Estreichera. że Baka jest „pisarzem ludowym”[183].

[183] S. Estreicher, Nieznane wiersze ks. Baki, „Pamiętnik Literacki” 1836, s. 841.

Warto może jeszcze w tym miejscu nadmienić, że pewne tendencje do świadomego „prymityzowania" przedstawień poetyckich odnaleźć już można w twórczości Wacława Potockiego. Jednakże autor *Moraliów* nie poszukiwał w tych momentach żartobliwej dosadności. Sięgał po ten środek niekiedy w utworach o bardzo osobistym charakterze, wtedy gdy na przykład opisywał życiowe klęski, jakie go spotkały:

Leżę sercem, jako tram przybity na traczu,
Póki śmierć tego forsztu, bo im żywot mierznie.
Rzeką łez ustawicznych do trumny nie zerznie.

(Moralia: Wczora był największym, dziś niczym)

Przeniesienie tragicznych przeżyć wewnętrznych jednostki w świadomie „prostacki" obraz pracy drwala posiada nawet pewien odcień brutalności. Wspominaliśmy już poprzednio, że Potocki w tych najbardziej osobistych utworach jest jakby „nieufny" wobec niektórych tradycyjnych sposobów barokowego obrazowania. Może właśnie i tym razem szukał nowych środków poetyckiej ekspresji.

A jakie cele w tej mierze przyświecały poetom czasów saskich? Na pierwszym miejscu zwykło się w tym momencie wymieniać chęć przystosowania się do możliwości i potrzeb szerokich mas odbiorców, w tym także ludzi niewykształconych. Miałaby to być poezja dydaktyczna, pisana częstokroć dla pouczenia prostaków. Niewątpliwie popularyzacja prawd wiary katolickiej wśród ludu była niezwykle walnym zadaniem, jakim obarczono między innymi i ówczesną poezję (szczególnie tę jej część, która wychodziła drukiem), jednak cala sprawa jest chyba bardziej skomplikowana i nie rysuje się całkiem jasno. Dążenie do sugestywnej naoczności, natrętnej „realności", w codziennych wymiarach znalazło swe odbicie także w późnobarokowych obrazach zaświatów. Piekło zarówno w poemacie Klemensa Boleslawiusza, jak i później u Juniewicza i Baki, to właściwie wielki, rozpalony do czerwoności kuchenny piec, w którym na okopcialych rusztach smażą się nieszczęśni potępieńcy. Zastosowane środki są więc jak najprostsze. Czesław Hernas tak pisze o Bace:

> […] Jeśli kreślił obrazy spoza świata, nadawał im uproszczony, a wstrząsający kształt prymitywnych obrazków kruchtowych[184].

Jednocześnie przy lekturze poezji autora *Uwag* rzeczy *ostatecznych* nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w dużej mierze jest to tylko jakby pewna stylizacja, „prymitywizm" udawany, a poeta, chcąc jakby zasugerować bardziej wyrobionemu czytelnikowi, że jednak kunsztem poetyckim włada, uproszczony obrazek piekła opina kunsztowną siatką aliteracji i asonansów:

Haki, tortury i kołowroty
Na kratach, rosztach wieczne obroty.
Ogniste stosy.

(Uwaga kary niezliczonej grzechów)

To napięcie między prostotą a kunsztownością zaznacza się nawet w poemacie Karola Mikołaja Juniewicza *Refleksje duchowne na mądry króla Salomona o doczesności światowej sentyment…* Tak więc, gdy czytamy jego rady w rodzaju:

Więc patrz a słuchaj,
Nie oślep dmuchaj
Na to, co czytasz,
Rozświeć w fajerce

[184] C. Hernas, Barok, Warszawa 1976, 5. 519.

Trwogi. twe serce,
A światłość schwytasz.
Zła to ciemnota!
Łakomstwo złota,
Czem gardź do końca,
Gdy po tym piasku
Dojść pragniesz blasku
Wiecznego Słońca

to trochę bawi trywialność i przyziemność akcesoriów poetyckiego obrazowania. Jednocześnie nie sposób zlekceważyć faktu, że powyższy fragment zbudowany został na wcale subtelnym koncepcie dialektyki światła, zupełnie nie gorszym niż te, które znamy z poezji Sępowej. Ta sprawność formalna daje o sobie znać w eksperymentach wersyfikacyjnych. Krótki wers u Juniewicza i u Baki daje dzisiaj w lekturze efekt zgoła komiczny, ale jednocześnie trzeba podziwiać u obu poetów umiejętność, z jaką dokonują rozkładu frazy na krótkie odcinki intonacyjno-rytmiczne. Parodyści i naśladowcy autora *Uwag śmierci* niechybnej nie potrafili właściwie podrobić jego wersyfikacji. Cięli co prawda tekst na krótkie odcinki wersowe, nie zdołali jednak utrzymać konsekwentnie regularnego i kunsztownego rytmu[185]. Nie powinno to dziwić zważywszy, iż poeci religijni późnego baroku to duchowni kształceni w jezuickich kolegiach. Świat ich utworów, w równej mierze co nie skodyfikowane wzorce literatury popularnej, organizowały prawidła i wzory do naśladowania podawane przez ówczesne poetyki szkolne. Okres późnego baroku to czasy, gdy w traktatach na czoło gatunków literackich coraz częściej wysuwano poezję kunsztowną, w której wartościowanie w dużej mierze opierało się na bezwzględnym podporządkowaniu formalnym regułom technicznym[186] Rudnicki, Juniewicz czy Baka o tych regułach nie zapomnieli, tak jak i nie zapomnieli o prawidłach retoryki. Autor *Uwag śmierci niechybnej* na przykład, pisząc utwór w tytule adresowany „nędznym kmieciom", w pewnym momencie, jakby mimo woli, zaczyna rozczłonkowywać tekst w myśl wywodzącej się z późnego średniowiecza figury *versus raportati:*

Śmierć i chłopy
Jako snopy,
Z gruntów brozdy
Jako drozdy
Wybiera
Zawiera.
Tratuje.
Morduje.

Nie dajmy się zatem zwieść ani owym „prymitywizmom", pojawiającym się tak często w tej poezji, ani też jawnemu czerpaniu z zasobu literatury popularnej; twórczość interesujących nas pisarzy późnego baroku to w gruncie rzeczy poezja uczona, poezja ludzi wykształconych, tyle że strojąca się w cudze, zgrzebne szaty. Twórczość ta nie była jakimś krokiem wstecz w ogólnym rozwoju poezji epoki. Mamy tu do czynienia raczej z pewnym świadomym wyborem, niż z porzuceniem czy też zapomnieniem o zasadach tworzenia, sankcjonujących pojęcie literatury jako gałęzi sztuki. Dla kogo więc owe eksperymenty, owo niby strojenie się w „ludową szatę" miało być przeznaczone? Czy dla tak zwanego szerokiego kręgu odbiorców? Wydaje mi się. że zarówno w przypadku Dominika Rudnickiego, jak i Józefa Baki

[185] C. S. Kowal, O twórczości Józefa Baki, w: Barok, analogie — opozycje, Lublin 1979, s. 99 - 100.
[186] T, Michałowska, Staropolska teoria genologiczna, Wrocław 1974, s. 139 - 141.

trudno w ogóle mówić o jednym adresacie ich twórczości jako całości. Różnie to po prostu w poszczególnych utworach wygląda. I tak w *Głosie wolnym w wiązanej mowie…* zamieszczono wiersze wymagające dość sporego „obycia" literackiego czytelnika, jak chociażby analizowana już Wesołość prawdziwa, utwór właściwie niezrozumiały, jeżeli w porę nie dostrzeże się nawiązania do liryki Jana Kochanowskiego. Na drugim biegunie będą znajdować się utwory rzeczywiście pisane „dla ludu", na przykład Pieśń o *cudach św. Izydora,* gdzie adres społeczny został nawet bezpośrednio w tekście podkreślony:

Patronie święty, od Boga nam dany
Przybądź życzliwy na pomoc wezwany,
Ratuj zmorzone różnemi pracami,
Swemi modłami.

Dodajmy przy tym, iż *Pieśń o cudach św. Izydora* cechuje jakby pewna „prostota" w tym znaczeniu, iż utwór ten pozbawiony jest właściwie wszelkich „pomysłów", które uważamy za charakterystyczne dla liryki Dominika Rudnickiego. Chciałoby się nawet powiedzieć, te na tle całej twórczości wiersz ten jest po prostu „nijaki". Wskazaliśmy tu na dwa skrajne bieguny. Pomiędzy nimi, w szeregu stadiów pośrednich, rozwija się liryka Głosu *wolnego* w wiązanej mowie… i jak myślę trudno mówić, aby ten tomik jako całość posiadał jakiś sprecyzowany bliżej adres społeczny. Podobnie rzecz się ma z poezją Józefa Baki. I u niego natrafiamy na utwory pisane „dla ludu", ale nie są to oczywiście *Uwagi śmierci niechybnej*. Zaliczyłbym tutaj natomiast mały poemat religijno-dydaktyczny zatytułowany *Popielec*. dołączony do *Nabożeństwa codziennego chrześcijańskiego*. I znów, podobnie jak u Rudnickiego, utwór ten pozbawiony jest wszelkich zabiegów formalnych, które uważamy za typowe dla muzy wileńskiego księdza. Jest to właściwie narracja o tym, jak bohater, poruszony wysłuchanym kazaniem w dzień Popielca, szuka jakiegoś pocieszenia i obrony przed wizją wszechwładnej Śmierci. Odrzuca racje uczonych filozofów (jakiegoś tam Cycerona czy Seneki, o którym wie tyle co nic), natomiast drogowskaz odnajduje we wspomnieniach z dzieciństwa:

Aż w tej mojej nudnej biedzie
Przyszły na myśl słowa w Kredzie
Które matka mnie wrażała
I tylekroć powtarzała
Gdym był jeszcze w dziecka stanie:
„Wierzę ciała zmartwychwstanie"[187].

Tak pocieszony i ubezpieczony bohater szykuje się do spotkania oko w oko z okrutną Śmiercią, po czym mamy jakby nową wersję *Rozmowy Mistrza ze Śmiercią* (drugi to już, obok *Snopka na polu życia…* Elżbiety Drużbackiej, ze znanych mi jawnych nawiązań do tego średniowiecznego utworu w literaturze późnego baroku), tyle że odwróconą. To człowiek, ubezpieczony prawdami wiary, w starciu słownym ze Śmiercią odnosi zwycięstwo i triumfująco prorokuje:

A w próżne już nasze groby
Twych zwycięstw niegdy ozdoby
Będziesz tam sama wtrącona
I na wieki pogrzebiona.

[187] Tekst według wydania: Nabożeństwo codzienne chrześcijańskie przez […] Józefa Bakę […] ułożone a przez […] Józefą Legowicza […] na nowo do druku podane, w Wilnie […] roku 1808, s. 43.

Wszystko więc kończy się *happy endem,* a całkowite podporządkowanie tego poemaciku dydaktyce kościelnej, jego wyraźnie utylitarny charakter zdają się nie budzić wątpliwości.

A co z *Uwagami śmierci niechybnej? No* cóż, do tej pory nie doszukano się w folklorze jakichś śladów oddziaływania tej części książeczki Baki. Natomiast prowokowała ona i niepokoiła ludzi pióra zarówno w XIX, jak i w naszym wieku. Może więc *Uwagi śmierci niechybnej* trafiły dokładnie tam, gdzie były przeznaczone? Pamiętajmy, że słowami: „Dobrze napisał Baka…" zwraca się ksiądz Robak do carskiego oficera, a przecież, jak się wydaje, Mickiewicz znał jeszcze dobrze ową zapóźnioną kulturę barokową Wileńszczyzny. Jeżeli tak, to mielibyśmy do czynienia ze świadomym epatowaniem czytelnika za pomocą swoistego „prymitywizmu", o co zresztą poetów późnego baroku z powodzeniem można posądzać. Jak staraliśmy się wykazać w rozdziale „Poezja emocji", nie mieli oni bynajmniej zamiaru „ułatwiania życia" swoim odbiorcom. Byłby to zarazem jeden z pierwszych przykładów takiej postawy w historii naszej literatury.

Myślę także, że nie do końca jasno rysuje się sprawa adresata poematu Karola Mikołaja Juniewicza *Refleksje* duchowne na *mądry króla Salomona o doczesności* światowej *sentyment…* Utwór był przeznaczony, jak zostało zaznaczone w tekście, „dla leniwców", ale czy chodzi tu o niewykształconych, w tym niedouczonych i w sprawach wiary, czytelników, czy też o ludzi tylko niezbyt gorliwych w swojej religijności, których poeta postanowił „przebudzić" za pomocą kilku „prostackich szturchańców"? Wydaje się, że Juniewiczowi chodziło chyba o jednych i drugich. Bo przecież słowa:

> Gań styl! lecz ganić
>
> Nie śmiej i ranić
>
> Prawdy istotnej,

zakładają takiego odbiorcę, który co nieco na stylach literatury się zna.

Adaptacja, rozumiana jako przystosowanie wykładu do ludowego „kodu", jest w poezji religijnej późnego baroku faktem niewątpliwie bezspornym, tak jak i powiązanie wspomnianej twórczości z działalnością ówczesnych misji. Z drugiej strony jednak sądzę, że widzenie tej sprawy jedynie w jej utylitarnym charakterze byłoby dla omawianej poezji krzywdzące. Analizowane wyżej teksty pisali nie tylko duchowni, lecz i poeci, dla których „moda na ludowość" miała w jakiejś mierze posmak literacko-estetycznej przygody. A że taka postawa była wówczas możliwa, najlepiej świadczy fakt, iż zainteresowanie pieśnią ludową pojawia się w poezji świeckiej tych czasów. Dotyczy to na przykład satyry politycznej. W Karnawale cudzoziemskim w *Polszcze ab anno 1701 ad 1705 w* części drugiej pt. Taniec anonimowy twórca, wśród różnych „manier" muzycznych, sięgnął także do pieśni ludowych. Ciekawe, że nawet satyra korzystała z folkloru jakby za pośrednictwem kolędy. Przykładem jest *Pieśń, którą chłop na wyrającku Jachacy Bieniek […] wolnym głosem intonował.* Utwór jest pozorowanym lub nawet rzeczywistym lamentem chłopskim, do którego dodano satyryczne wycieczki przeciwko wojskom saskim i rosyjskim. Jednocześnie, jak pisze Paulina Buchwald-Pelcowa, nawiązuje on w sposób czytelny do barokowej kolędy o incipicie „Panie Boże mój, jam jest wołek Twój…", powtarzając niekiedy całe strofy pierwowzoru czy też poszczególne motywy, na przykład składanie ubogich darów małemu Jezusowi[188].

Wspomniano tu także wcześniej o Adamie Kępskim i jego dwóch zbiorkach chłopskich przyśpiewek satyryczno-miłosnych. Ciekawą postacią był również — działający już wcześniej, bo na przełomie XVII i XVIII wieku — autor *Złocistej przyjaźnią zdrady.* Adam Korczyński. W utworze tym odnajdujemy między innymi śpiewaną przez wytwornego kawalera Pieśń pasterską. Jest to właściwie zestaw kilku erotycznych przyśpiewek ludowych w rodzaju:

> Pod choiną, pod borem wojował z Komorem —

[188] P. Buchwald-Pelcowa, Satyra czasów saskich, Wrocław 1908, s. 260 - 261.

Nieboga dziewczyna, spuchła jej brzuszyna

Trzeba nie cerulika, ale baby i kozika.

Kolejne strofy Pieśni *pasterskiej* są właśnie takimi przyśpiewkami. Miejscami dostrzec można lekką stylizację. lecz całość sprawia wrażenie autentyku. Dodajmy przy tym, że tego typu chłopskie erotyki notował później Adam Kępski, należy więc przypuszczać, że Korczyński nie był w swych gustach odosobniony. Co więcej, owa „prostacka", a miejscami nawet wulgarna Pieśń pasterska zostaje zaraz w Złocistej *przyjaźnią zdradzie* skonfrontowana z wytwornym „baletem". który „na affront" śpiewa piękna Włoszka. Napięcie pomiędzy „prymitywizmem" a kunsztownością, nieco maskowane w twórczości poetów religijnych późnego baroku, tutaj występuje jawnie i stanowi jedną z ważniejszych opozycji estetyczno-nastrojowych. organizujących całość rokokowego romansu. Do sprawy tej wrócimy w dalszym toku rozważań. Tu warto jeszcze przypomnieć, iż znajomość folkloru, a ściślej pieśni ludowej, była dla Adama Korczyńskiego ważnym składnikiem wykształcenia w proponowanym przez siebie modelu „wytwornego kawalera".

Bohater *Złocistej przyjaźnią zdrady* przybył przecież do Italii, aby uczyć się gry na lutni we „włoskiej manijerzc", lecz:

[…] po kozacku

Grał Zaporowskie dumy — ich żałobne trele

Wywodząc o wojennych ekspedycyj dziele,

O Sulimie, Neczaju, o szachnowym mostu —

a więc autentyczne pieśni ruskie, te same, które zanotował nieco później w swoich śpiewnikach Dominik Rudnicki. Dodajmy przy tym, te już sama mowa kresowa jest przez Korczyńskiego „wyczuwana" jako pewien fenomen poetyckości i uczuciowości („[…] jako z ruska bywa czyja / Po polsku łagodniejsza niźli polska mowa / Sama przez się…"), co zapowiada postawę pisarzy-romantyków.

Autor Złocistej *przyjaźnią zdrady* reprezentuje ten etap w rozwoju polskiej literatury, kiedy w pieśni ludowej (jak i w całym folklorze) widzi się wyraz pewnej opozycji estetycznej wobec bogactwa i kunsztowności sztuki seicentyzmu, opozycji godnej tego, aby stała się przedmiotem świadomej działalności artystycznej. Nie powinno to dziwić, zważywszy, że pierwsze próby adaptacji „kodu" ludowego pochodzą już z XVI wieku. Kolejne pokolenia pisarzy miały dość czasu, aby go dokładnie poznać, uważnie mu się przyjrzeć, umieć go naśladować, umieć go także docenić. Omawiany właśnie okres zamyka jakby twórczość Adama Korczyńskiego. „Po nim" nowością jedynie może być swoiste stylizatorstwo, świadoma „zabawa" literacka. Postawę tę zdaje się reprezentować Józef Baka. Jego *Uwagi śmierci niechybnej* „ludowości" bynajmniej nie podrabiają, one się nią po prostu bawią. Ludowy „kod" nie jest w odczuciu Baki żadną nowością. w tym samym stopniu, jak nowością nie jest tradycyjne barokowe obrazowanie poetyckie. Dla niego to po prostu literacka konwencja, jedna z wielu. To „obłaskawienie" folkloru w *Uwagach śmierci* niechybnej wydaje się niemal całkowite, chociaż jednoznacznie ograniczone jedynie do sfery satyryczno-burleskowej, lecz poza ten zakres odważą się na większą skalę wykroczyć dopiero pisarze preromantyzmu

ROZDZIAŁ VI PROBLEM ROKOKA

Dotychczas podkreślaliśmy te wszystkie zabiegi, które ówczesnym twórcom ułatwiały konstruowanie modelu „poezji emocji" z jej iluzjonistyczną perswazją. Wspominaliśmy też o pasji, z jaką przywdziewali na siebie maskę „łowców dusz", mając ambicję, aby za pomocą afektów manipulować czytelnikami i zdobyć całkowite panowanie nad światem ich wyobraźni. Można sądzić, że pisanie przede wszystkim z myślą o odbiorcy, owa barokowa „teatralność" ówczesnej sztuki i literatury, tak silnie zawładnęły twórcami, iż w konsekwencji podporządkowały sobie wszystkie niemal środki artystycznego wyrazu. Tak jednak nie było. Owa rozbudowana jak nigdy dotąd „teatralna", barokowa wizja świata miała — w gruncie rzeczy — szereg pęknięć i wyszczerbień, przez które wciskały się do niej elementy heterogeniczne i nic mieszczące się — w tak konsekwentnie pomyślanym modelu — elementy, których byt nie wynikał bynajmniej z potrzeb iluzjonistycznej perswazji. Ich obecność była jakby nie usprawiedliwiona. I chciałoby się w tym momencie powiedzieć, że tu właśnie przejawiły się skrywane indywidualne upodobania poetów, owo „piękno prywatne", które chociaż nie miało racji istnienia w „poezji emocji", to jednak wcześniej czy później dało o sobie znać. Tak właśnie chciałoby się stwierdzić, gdyby nie okoliczność, iż elementy te zdają się układać w pewien język konwencjonalny, przynależny jednemu z nurtów kultury pierwszej połowy XVIII wieku, a mianowicie zjawisku, które nazywamy rokokiem. Innymi słowy, to, co nie mieściło się w modelu „poezji emocji", było zazwyczaj przejawem innej konwencji, a nie manifestacją indywidualizmu i swobody twórczej.

Na występowanie elementów rokoka w poezji późnego baroku zwracano uwagę od dość dawna. Pierwszeństwo w tej mierze przypisać chyba należy Wacławowi Borowemu, który poddając analizie utwór Na *obraz płaczącego Kupidyna* i *smutnej Wenery* stwierdził:

W takich rzeczach ma Drużbacka elegancję i gracją godną zachodniego rokoka, którego Jest rówieśniczką. W zgodzie też z duchem epoki umie być żartobliwą i figlarną[189].

Tropem tym poszli późniejsi badacze literatury, przede wszystkim zajmujący się oświeceniem. Koncentrując, z racji swoich zainteresowań, uwagę na rokoku czasów stanisławowskich i poddając tę fazę gruntownej analizie, wskazywali jednocześnie (lub przynajmniej sugerowali), że samo zjawisko wystąpiło już wcześniej, właśnie w literaturze doby saskiej.

Najbardziej konsekwentna pod tym względem wydaje się postawa Zdzisława Libery, który swój przegląd rokoka w literaturze oświecenia poprzedził analizą kilku utworów Elżbiety Drużbackiej, między innymi wierszy: Na dwóch ludzi *kochających się skrycie..., Przypisanie pewnemu kawalerowi...,* a także wspomnianego tu wcześniej tekstu o plączącym Kupidynic i smutnej Wenerze[190]. W innym miejscu badacz z terminem tym skojarzył twórczość Antoniny Niemiryczowej, pisząc, że jej niektóre wiersze stanowią jakby komentarz do grawiur rokokowych, przedstawiających sceny z życia dworu, salonu, ogrodu[191]. Mieczysław Klimowicz w akademickim podręczniku Oświecenie także kilkakrotnie wspomina o występowaniu elementów rokokowych w literaturze pierwszej połowy XVIII wieku i dokładniej rejestruje samo zjawisko na przykładzie poezji autorki *Fabuły o książę*ciu Adolfie[192].

Edmund Rabowicz, opracowując hasło „rokoko" dla *Słownika literatury polskiego oświecenia,* wydzielił między innymi etap „wczesnego rokoka", którym objął mniej więcej lata pięćdziesiąte XVIII wieku. Istotną rolę pełniły wówczas następujące ośrodki: dwór Wettynów w Dreźnie i w Warszawie (szczególnie repertuar

[189] W. Borowy, O poezji polskiej w wieku XVIII, Warszawa 1978, s. 37.
[190] Z. Libera, Problemy polskiego Oświecenia, Warszawa 1869, s. 205.
[191] Z. Libera, Poezja polska XVIII wieku, op. cit., s. 17.
[192] M. Klimowicz, Oświecenie, Warszawa 1977, szczególnie s. 44, 46-47.

królewskiego teatru), krąg pisarzy i artystów związanych z dworem lotaryńskim Stanisława Leszczyńskiego po roku 1744 oraz niektóre salony magnackie, na przykład Barbary z Duninów Sanguszkowej w jej rezydencjach w Lubartowie. Szymanowie i Warszawie[193]

Spostrzeżenia z interesującej nas dziedziny formułowane były także z „pozycji barokowych". Tak na przykład Czesław Hernas utwór Adama Korczyńskiego *Złocista przyjaźnią zdrada…* oraz anonimowy poemacik *Pochwała piersi* uznał za pierwsze u nas „próby rokoka"[194].

Wszystkie te przypomniane spostrzeżenia i supozycje badaczy mają charakter wycinkowych uwag, czynionych na marginesie ogólnych syntez poszczególnych epok literackich, bądź też są dodatkiem w opracowaniach poświęconych rokoku doby stanisławowskiej. Tym samym interesujący nas problem nadal pozostaje kwestią otwartą, wartą jakiegoś częściowego przynajmniej przybliżenia i oceny.

Jeszcze jedna sprawa, na którą chciałbym zwrócić uwagę. Otóż wiele trudności napotykanych przez badaczy zajmujących się rokokiem w literaturze i w sztukach plastycznych wynika z dość zaskakującego faktu. Większość bowiem cech formalnych, które tradycyjnie zwykło się uważać za podstawowe wyznaczniki tego stylu, takie jak delikatność, kruchość i dążenie do miniaturyzacji, elegancja i wyrafinowana kunsztowność, hedonizm i żartobliwa frywolność etc., nie tworzyła w pierwszej połowie XVIII wieku jakiejś zdecydowanej, całkowitej nowości. Elementy te wielokrotnie pojawiały się wcześniej, na przykład w sztuce hellenistycznej, gotyku płomienistego i manieryzmu. Nawet sam ornament „rocaille", jak to wielokrotnie podkreślano, wywodzi się przecież genetycznie z maniery stycznej groteski.

Na poziomie zespołu cech formalnych trudno zatem utrzymać „tożsamość" rokoka i to nie tylko w literaturze. Dlatego też niewątpliwego przełomu w badaniach dokonała wybitna praca Pihlippe'a Mingueta Esthetique du rococo[195]. Jej autor, analizując różne obiekty sztuk plastycznych, ale także mentalność i sferę zachowań towarzyskich (konwersacja, taniec, flirt), punkt ciężkości przeniósł na poziom wrażliwości estetycznej, pewnej postawy ludzi tamtych czasów, która jednocześnie rozstrzygała o podstawowej strukturze organizującej w równej mierze dzieło sztuki, jak i sposób bycia jednostki ludzkiej w świecie. Innymi słowy Minguet jedność rokoka widzi przede wszystkim w sferze programowanego i uznanego sposobu odbioru rzeczywistości, w którym relacja: widz — dzieło sztuki, zajmuje miejsce kluczowe. Niepowtarzalność rokoka tkwi w przyjętym modelu wrażliwości. a nie w zespole cech formalnych, które dobierane były dość swobodnie i, jak wskazuje praktyka ówczesnych twórców, nie posiadały charakteru jakichś konstant.

Powołałem się na pracę Mingueta nieprzypadkowo. Uważam, że o rokoku w literaturze późnego baroku można mówić dopiero wtedy, gdy stwierdzi się w tekstach literackich tych czasów chociażby tylko pewne elementy, odwołujące się jednak do całościowej wizji świata jako samowystarczającego fenomenu estetycznego. Dlatego też chciałbym zaproponować, aby — bez rozstrzygania na razie o charakterze i zakresie samego zjawiska — rozpocząć od czegoś w rodzaju „próbnej przymiarki", mającej na celu udokumentowanie, te świat rokoka (rozumiany jako postawa, wrażliwość) rzeczywiście dotarł do poezji polskiej czasów saskich.

I

Personifikację Wiosny, którą najczęściej utożsamiano z Florą, łączono zwykle z postacią kobiety co prawda młodej, niemniej jednak w pełni dojrzałej. Wystarczy tu przypomnieć słynny obraz Botticellego z florenckiej galerii Uffizi lub znane płótno Poussina z Drezna. Tym bardziej odnosi się to do Marysieńki Sobieskiej jako Flory, tak jak ją przedstawiono na jednym z plafonów w pałacu wilanowskim.

[193] E. Rabowicz, hasło Rokoko, w: Słownik literatury polskiego oświecenia, Wrocław 1977, s. 606 - 608.
[194] C. Hernas, Barok, Warszawa 1976, s. 489 - 505.
[195] Ph. Minguet, Esthetique du rococo, Paris 1966 (fragment w przekładzie polskim: „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 2).

Na tym tle dość zaskakujący wydaje się zabieg, jakiego dokonała Elżbieta Drużbacka, która w poemacie Opisanie *czterech części* roku przedstawiła Wiosnę jako młodą dziewczynkę, a właściwie dziecko. Ów „złoty wiek w postaci dziecinnej" jest osóbką całkowicie niesforną, której wolno straszyć śniegiem dopiero co urodzone trawki i której „płochości niewinnej" wszystko uchodzi na sucho. Infantylizm i pewna naiwna prostota jest charakterystyczna także i dla innych kreacji kobiecych autorki *Zbioru rytmów…* Przyjrzyjmy się przez chwilę pasterkom z utworu Pochwała lasów…:

Więc wszystkie w zawód bieląc, jedna drugą
Popchnie w bok, by się wyprzedzić nie dala;
Ta w miękką trawę upadnie, jak długą,
Ta już w tym czasie kwiatków nazbierała.

Czyżby więc Drużbackiej bardziej niż postać dojrzałej kobiety odpowiadał wdzięk młodej panienki? Jeżeli tak, to jej upodobania były równolegle do gustów malarzy francuskiego rokoka. W okresie baroku lubiano przede wszystkim kobiety dojrzałe, niejednokrotnie o bujnych kształtach. W pierwszej połowie XVIII wieku malowano głównie delikatne dziewczęta, często o urodzie jeszcze dziecięcej. Owe przemiany są także widoczne w kreacjach męskich, takich jak kawaler z romansu Adama Korczyńskiego *Złocista przyjaźnią zdrada…* Jak słusznie zauważył Czesław Hernas, w utworze tym zastosowano dla opisu mężczyzny topikę, którą tradycja wiązała z postacią kobiety i uczyniono to po raz pierwszy w literaturze staropolskiej bynajmniej nie w celu dyskredytowania głównego bohatera, a wręcz odwrotnie, zniewieściałość „gładysza" stała się tu czymś, co było rozumiane pozytywnie[196]. Przypomnijmy fragment tego opisu:

Przy białej kompleksyej dwa różowe kwiatki
Zakwitały w jagodach, a z octu gagatki
Strzygły sokołem wzrokiem, zaś w subtelnych cale
Wargach się wyrażały szkarłatne korale.

Jednym z przejawów feminizacji kultury pierwszej połowy XVIII wieku było to, iż mężczyzna rokokowy starał się być przede wszystkim czarujący, walczył o kobietę jej własną bronią. Dlatego też Korczyński nie próbuje nawet swojego bohatera stawiać pod znakiem Marsa. Jego orężem jest chytrze usnuta intryga, której ofiarą pada naiwny mąż urodziwej Włoszki. Poza tym nasz kawaler bynajmniej nie ustępuje swojej partnerce w czymś, co można nazwać wstępną grą miłosną i co przed Korczyńskim zwano zwykle „białogłowskimi przeciwko oblubieńcom swoim afektami". Wbrew pozorom owo „sfeminizowanie" bohatera nie oznacza braku męskości. Podkreśla to poeta, wspominając o długości nosa gładysza, z której „dama (…) proporcyją bierze w kupidynowym placu". Mamy więc do czynienia z połączeniem elegancji i delikatności z jaskrawą, dosadną nawet zmysłowością.

Osobną grupę postaci wśród tych, które upodobano sobie najbardziej, stanowią małe półbożki, putta, Kupidyn lub Zefir, taki jak na przykład w *Fabule o książęciu Adolfie:*

Twarz jego wdzięczna, białość równa mleku
Z rumieńcem róży rozkwitłej zmieszana
Wzrost dziecka wydał w siedmioletnim wieku.
Głowa w kędziry długie pozwijana,
Oczy śmiejące, brwi właśnie dwie tęczy
Glos mówiącego, jak więc strumyk brzęczy

[196] C. Hernas, op. cit, s. 502.

Miło nań patrzać kiedy się umizgal
Skrzydła z piór białych z różnymi kolory.
Niby je malarz farbami pobryzgał.
Kwiatami przez bark przepasan od Flory
Skład ciała musiał główny tokarz toczyć

Zwróćmy uwagę na określenie: „miło nań patrzać". Z takimi lub podobnymi sformułowaniami będziemy się stykać dosłownie co chwila i będą się one odnosić zarówno do pewnych postaci, jak i wybranych elementów natury lub też przedmiotów należących do dziedzin rzemiosła artystycznego i sztuk plastycznych. Jest to wyraźne programowanie pożądanego sposobu odbioru, a jednocześnie wszystko to świadczy o hedonizmie estetycznym, który w kulturze rokoka stał się kryterium naczelnym, na jakim oparta została zasada doboru. O artystycznej wartości przedstawienia decydował stopień przyjemności doznanej przez odbiorcę w momencie zetknięcia się i dalszego z nim obcowania. Nawiasem mówiąc, tego typu kreacje u Drużbackiej wzorowane są prawdopodobnie na modnej wówczas, tzw. przyjemnościowej rzeźbie parkowej. mającej tak wybitne realizacje, jak na przykład grupy dziecięce z balustrady tarasu w Wilanowie i z bram przed pałacem w Puławach dłuta Eliasza Hofmana, rzeźbiarza hetmanowej Elżbiety Sienia-

W „zniewieściałym" mężczyźnie, jak i w kreacjach kobiety-dziecka albo amorka-dziecka podziwiano przede wszystkim delikatność, lekkość, kruchość, pewien infantylizm w sposobie zachowania, a także ukryty, trochę niezdrowy podtekst erotyczny. Przy czym w konkretnych realizacjach dobór i układ poszczególnych elementów mógł być nieco różny — liczył się przede wszytkim efekt końcowy, wrażenie wywołane na widzu lub czytelniku. Jeden z badaczy rokoka, Hans Seldmayr, zaproponował swego czasu, aby w przypadku tego nurtu sztuki mówić nie o „pulchrum", ale o „bellum", gdyż ten termin oznacza, że coś jest nie tylko piękne, ale jest jednocześnie miłe, sprawiające przyjemność. Częściej stosuje się jednak termin „wdzięk". Otóż w sztuce pierwszej połowy XVIII wieku ów „wdzięk" stawiano zdecydowanie wyżej niż piękno w rozumieniu klasycznym, to znaczy piękno doskonałych proporcji, szlachetności tonu i odpowiedniości pomiędzy wyglądem zewnętrznym a władzami duchowymi. Rokokowy wdzięk natomiast nie chciał być niczym innym jak tylko nieco chorobliwą urodą wiotkich roślin cieplarnianych, wypielęgnowanych i wychuchanych, które nie mogły egzystować w twardej i brutalnej rzeczywistości i dlatego chronić je należało w zamkniętym świecie sztuki. Wdzięk był zatem pięknem z samego założenia sztucznym i pod tym względem rokoko nawiązywało do pewnych osiągnięć sztuki manieryzmu.

Wróćmy jeszcze na chwilę do naszego Zefira z romansu Drużbackiej. Otóż pojawienie się tej uroczej osoby zostało w tekście bezpośrednio poprzedzone opisem innych wiatrów, utrzymanym w zupełnie odmiennej tonacji. Poetka nazywa je larwami, opisuje roztargane głowy i wydęte „gęby". Jednemu z wiatrów „niby z strzechy / wody po włosach wiszących spadały". Inny był cały pokryty pyłem i okopciały, tak że przypominał Murzyna. Ich maniery były przy tym całkowicie grubiańskie. Dopiero na końcu pojawia się uroczy Zefir, który sam jeden stanowi wyrazistą opozycję w stosunku do swoich braci. Mamy tu zatem do czynienia z typowym kontrastem, ale zauważmy, że kontrast ten pełni zupełnie inne funkcje niż w sztuce dojrzałego baroku. Nie służy on wskazaniu złożoności i dwoistości świata, nie jest bynajmniej narzędziem. za pomocą którego artysta ową złożoność stara się opisać. Jego funkcja polega natomiast na pewnej gradacji odczuć estetycznych, to znaczy wprowadza się szpetotę, pewną nawet brutalność i potworność po to, by na tym tle bardziej rzucała się w oczy kruchość, wdzięk, delikatność, jakich nosicielem była postać Zefira.

Tak więc rokoko korzystało zazwyczaj z podstawowych środków należących do arsenału poetyki barokowej. niemniej jednak zmieniało zazwyczaj ich funkcję wykorzystując do swoich własnych potrzeb. Takich właśnie „nowych" kontrastów wymienić można daleko więcej. Będzie to chociażby zestawienie urodziwej Włoszki

i szkaradnego kastrata z wierszowanej powieści Korczyńskiego *Złocista przyjaźnią zdrada… W* tym samym utworze odnajdujemy przeciwstawienie pejzażu dniu jasnego, w którym słychać radosne śpiewy uciekających kochanków, temu samemu pejzażowi w porze wieczornej, ciemnemu i groźnemu, gdy oszukany i zdradzony Włoch samotnie wraca do miasta:

Już konterfektowały olbrzymowskim cienie
Równe — schylone na doi słoneczne promienie.
Pasterz do kupy zganiał rozwleczone trzody.
Kiedy Włoch odstępował Neptunowej wody.
Tam zaś, gdzie — jadąc z miasta — zbiegła białagłowa
Wdzięcznem nociła głosem — kwiliła mu sowa
Dziennem zmorzona głodem, na zwykle obłowy
Mając gardziel z drapieżną sponą wraz gotowy.
Gdzie sturbowane konie za chłodnym przymrokiem
Spieszyły ku domowi do żłobu z obrokiem.

Na takich właśnie kontrastach opierano kompozycję nawet całych utworów, tak jak ma to miejsce w wydobytym z rękopisu przez Czesława Hernasa poemaciku *Pochwala piersi,* pochodzącym z przełomu XVII i XVIII wieku. Utwór składa się z dwóch części, z których pierwsza to właśnie tytułowa pochwała, natomiast druga to *Nagana szpetnym piersiom.* Dobór epitetów, jakimi się je opisuje, w obu częściach jest diametralnie różny, a wszystko ma charakter literackiej zabawy.

Mówiliśmy do tej pory o postaciach występujących w świecie rokokowej wyobraźni. Warto może teraz przez chwilę przyjrzeć się otoczeniu, w którym przebywają. Najczęściej jest to świat natury, ale trzeba od razu zaznaczyć, że jest to natura specjalnie spreparowana i z gruntu sztuczna[197]. Niekiedy zabiegi ograniczają się jakby do pewnego „podretuszowania", tak jak to ma miejsce w niektórych lirykach Wacława Rzewuskiego, wzorowanych w pewnym stopniu na francuskiej poezji pastoralnej. Oto fragment wiersza *Łąka*:

Co twe o lepszą i ziółka i kwiatki,
W zgodnej różności zgromadzone licznie,
Wdzięczne rodzącej stroją łono matki,
Co się w kolory ubierają ślicznie,
Przyjemna łąko patrzącemu oku,
Niechaj się z twego nacieszę widoku![198]

Zwróćmy uwagę na określenie „przyjemna … patrzącemu oku". Także w przypadku przedstawienia natury programowany hedonizm estetyczny (tutaj realizujący zasadę „varietas") decydował o doborze materiału. Niekiedy zresztą Rzewuski przyjemność widzenia stara się oprzeć nie tyle na specjalnej selekcji, co raczej na próbach odnalezienia czegoś oryginalnego i zagadkowego jednocześnie:

Kiedy se szczupak igra w tym strumieniu.
A wraz twe wody słowik przelatywa,
Zadajesz miłą wątpliwość widzeniu.

[197] Określenia „sztuczna" używam, rzecz jasna, przyjmując za punkt wyjścia naszą współczesną wrażliwość. Bo tak naprawdę, choć brzmi to jak paradoks, nie ma w ogóle natury „naturalnej". Każda epoka tworzy swoją kulturową jej wizję. I tak na przykład natura preromantyków (urwiste górskie rozpadliny, potężne puszcze a w nich ruiny gotyckich zamków, potęga, dzikość i nieokiełznanie żywiołów) jest w gruncie rzeczy nie mniej sztuczną konwencją, jak ogrody rokoka.

[198] W. Rzewuski, Zabawki wierszem polskim, Warszawa 1760, przedruk.: Poeci polskiego baroku, oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, Warszawa 1965, t. 2, s. 553.

Czy ryba leci, a ptaszek czy pływa?

Tam wzrok złudzony w przyjemnym zawodzie.

Rybę na drzewie widzi, ptaka — w wodzie.

(Źrzódło)

Ta właśnie „miła wątpliwość widzenia" staje się dla poety symptomem wdzięku. Ogólnie trzeba jednak powiedzieć, że zabiegi stosowane przez Wacława Rzewuskiego są zwykle stonowane i wyciszone. Daleko bardziej radykalna na tym tle była Elżbieta Drużbacka. W niektórych jej tekstach natura jest tak urobiona i ugładzona, że chciałoby się ją po prostu nazwać „cukierkową". Poetka nie tylko dba o to, by do głosu dochodziły jedynie wrażenia miłe, stara się je nawet sztucznie jakby do życia pobudzić, grając dość perfidnie na wrażliwości zmysłowej czytelnika, na przykład gdy odwołuje się do zmysłu dotyku:

Insząś zieloność łąkom naznaczyła,

Jedwabne trawy dawszy im za płaszcze,

Ślicznemi kwiatki jak cacko upstrzyła:

Z temi się Zefir bawiąc skrzydłem głaszcze,

To też wzajemnie jak z dzieckiem igrają.

Jedne się wznoszą, a drugie zniżają.

(Opisanie czterech części roku. Wiosna)

Skłonność Drużbackiej do takiej „cukierkowej" natury sprawiła, że nawet wydarzenia smutne w życiu bohaterów dzieją się niekiedy na tle miejsca przyjemnego, tak zwanego *locus amoenus* i tym sposobem sam tragizm zostaje w jakiś sposób obłaskawiony i rozładowany (bogini Fortuna z *Fabuły o książęciu Adolfie):*

Ucieka od nimf, ciemne lubi lochy

Po to tam wchodzi, te ze skał strumyki,

Sączące swemi podchlebnymi szlochy,

Łez jej dodają, a drobne kamyki

Na które sznurki spadające brzęczą.

Tonem żałosnym wraz z boginią jęczą.

Zwróćmy uwagę, jak ważną rolę w dwóch powyżej cytowanych fragmentach pełnią epitety w rodzaju: „jedwabne", „jak cacko", „pochlebne", czy też określenia czynności: „bawi", „igrają", „brzęczą". Mieczysław Klimowicz, pisząc o Drużbackiej, zwrócił uwagę na częstą w przedstawieniach świata przyrody skłonność do miniaturyzacji, przejawiającą się w dużym zagęszczeniu zdrobnień[199]. Obrazy te niekiedy do złudzenia przypominają modne wówczas tapiserie. Czasem rokokowe wzorniki zaczynają wręcz sterować wyobraźnią poetycką Drużbackiej. Tak na przykład w *Historii Ortobana* powierzchnia rzeki zaczyna przybierać kształt przypominający ornament „rocaille":

W pośród łąki płynęła rzeka bystrym biegiem

Księżna cieszy swój widok, chodząca nad brzegiem

Patrzy na wyskok wody. Jak po głazach Igra

I wdzięcznym tonem balet suma sobie wygra[200].

[199] M. Klimowicz, op. cit, s. 46.

[200] „Lamus" 1912, s. 256. Tekst Historii Ortobana opublikował w „Lamusie" Antoni Lange.

Swoistą skrajność w sztuczności świata natury osiągnęła poetka w późnym romansie, mianowicie w Historii *księżniczki Eufraty,* a dokładniej, w znajdującym się w nim opisie szałasu-altany, który miał się znajdować na wyspie Trystynie. Ale nim do tego przejdziemy, należy zrobić kilka uwag wprowadzających.

Najczęściej spotykanym motywem, jakim ozdabiano wnętrza rokokowe, były wici roślinne, girlandy róż i palmety. Tak na przykład słynny owalny gabinet w pałacu Sans-Souci w Poczdamie miał w zamierzeniu jego twórcy, Hoppenhaupta, naśladować kwiecistą altanę. Nie mniej popularny był motyw palm, szczególnie ulubiony przez króla Stanisława Poniatowskiego w pierwszych latach jego panowania. Architekt Efraim Schroeger, prowadząc dla niego przebudowę Zamku Ujazdowskiego, aż w trzech reprezentacyjnych salach planował zastosowanie stylizowanych palm zamiast przyściennych kolumn. Ich pnie oplatały spiralne girlandy róż, a stykające się ze sobą korony liści wspierać miały sklepienie. Otóż te wszystkie zjawiska artystyczne wyjaśniają poniekąd zabieg zastosowany przez Drużbacką w *Historii księżniczki Eufraty* przy przedstawieniu szałasu-altany:

> Wprowadził posłów w salę, z palm młodych plecioną
> Oliwnemi gałęźmi z wierzchu zasklepioną:
> Stołki, krzesła, kanapy, porobione z darnia
> W środku z winnych liści wisząca latarnia[201]

Szałas ten przypomina wnętrze modnego salonu. Czy to, co przedstawia poetka należy więc jeszcze do natury? Jest to pytanie niezwykle istotne, nie tylko w przypadku autorki Zbioru *rytmów…,* ale także i innych artystów jej czasów. Punktem wyjścia niewątpliwie był świat naturalny. Miał on stanowić jakby rodzaj arkadii, do której ludzie rokoka udawali się przebrani za pasterzy, by zapomnieć o utrapieniach cywilizacji. Stosowana jednakże konsekwentnie zasada hedonizmu estetycznego spowodowała, iż owa tak pożądana arkadia zmieniła się rychło w elegancką ogrodową altanę. Ludzie rokoka, uciekając od cywilizacji, uwięźli w zamkniętym świecie pawilonów ogrodowych, labiryntów i mostków przerzuconych nad sztucznymi strumieniami. I nie jest to bynajmniej indywidualny „grzech" tamtej epoki. Człowiek zawsze, aby „być" wśród natury, musi przenosić na nią bliskie mu kategorie kulturowe. Jest to po prostu obrona przed chaosem i amorficznością.

Nasi bohaterowie, przebywając w otoczeniu sztucznej i wysublimowanej natury, swój czas poświęcali jednej przede wszystkim dziedzinie, a mianowicie miłości. Jednakże erotyka rokokowa różni się zdecydowanie od erotyki barokowej, nawet w jej dworskim wydaniu, takim, jakie znamy z poezji Jana Andrzeja Morsztyna. Najogólniej mówiąc, o ile ta ostatnia charakteryzowała się niczym nie skrywaną zmysłowością, nie gardzącą nawet dosadną wulgarnością, o tyle rokoko lubowało się w wysmakowanej i eleganckiej perwersji. Perwersja ta nieobca była nawet postaciom tak z pozoru niewinnym, jak wspomniany już przez nas Zefir z *Fabuły o książęciu Adolfie*. Oto jego wspomnienia o nimfach z ogrodu bogini Fortuny:

> Żadna z nich do mnie nie miała urazy
> Chociażem której zletka podniósł gazy.
> Inne tańcami inne szybkim skokiem
> Czas miły trawią, goniąc sic w zawody.
> Trudno nóg dojrzeć najciekawszem okiem
> Aż zmordowane pobiegły do wody.
> Jam siedział nisko gdzie był potok wąski
> Widziałem nogi tylko po podwiązki.

[201] Skarbiec poezji polskiej, oprac. A. Lange, S. I, t. 1. Warszawa 1903, s. 177 (z tego wydania także cytowane dalej fragmenty Cefala i Prokris).

Zwróćmy uwagę, że Drużbacka wyraźnie eksponuje tutaj nieprzyzwoitą sytuację podglądania. Trzeba w tym miejscu dodać, iż Fabuła o *książęciu Adolfie* nie jest utworem oryginalnym. Treść została zaczerpnięta z opowieści wplecionej w tekst romansu francuskiej pisarki, hrabiny d'Aulnoy, wydanego w roku 1690. Drużbacka prawdopodobnie nie korzystała z oryginału, być może nie znała w ogóle żadnych obcych języków — przynajmniej tak twierdził Ignacy Krasicki[202]. Wszystko wskazuje więc na to, że poetka oparła swój wierszowany romans na przekładzie polskim pióra Józefa Nepomucena Raczyńskiego, który pod tytułem *Historia angielska…* wyszedł drukiem w 1743 roku. Otóż w przekładzie Raczyńskiego, prozaicznym i stosunkowo wiernym jak na owe czasy, powyższa scena z nimfami została nakreślona bardziej ogólnikowo; Zefir mówi tylko: „nie broniły mi tego, żem miłej mógł z niemi zażywać rekreacyj". Tak więc pomysł z podglądaniem jest w tym wypadku dodatkiem Drużbackiej.

Swego czasu Wacław Borowy próbował doszukać się w twórczości Drużbackiej jako cechy wyróżniającej pewnej, zbyt wybujałej, ciekawości erotycznej. Jest to sąd o tyle niesłuszny, że — jak się wydaje — bogobojna Drużbacka prezentowała nie tyle swoje indywidualne zainteresowanie dziedziną miłosną, co po prostu ulegała aktualnej ogólnoeuropejskiej modzie. I tak na przykład eksponowanie sytuacji podglądania, owego „niedyskretnego rzutu oka", było jednym z najczęściej spotykanych motywów sztuki rokokowej w ogóle. Przynajmniej tak twierdzi Philippe Minguet, autor wspomnianej już pracy o estetyce omawianego okresu. W owym eksponowaniu sytuacji podglądania może najjaskrawiej uwidoczniła się dążność do perwersji Dla artystów baroku nagość nie stanowiła problemu. Była albo jej nie było. Dopiero nagość ujrzana ukradkiem, nagość jakby dodatkowo obnażona, w mniemaniu ludzi rokoka nabierała rumieńców, stawała się czymś celebrowanym i rozwiązłym. W ten sposób artyści tamtych czasów starali się przekonać swoich odbiorców, że oto stykają się z czymś, co z gruntu jest nieprzyzwoite, z czymś, co ma posmak skandalu.

Na sytuację „niedyskretnego rzutu oka" natrafiamy w twórczości Drużbackiej dosłownie co chwila. Poświęciła nawet temu tematowi osobny utwór, a mianowicie wiersz *Opisanie oczu ciekawych Akteona,* gdzie w sposób niesłychanie dokładny stara się rejestrować poszczególne fazy nieprzyzwoitej sytuacji. Najpierw ukazuje skradanie się Akteona, któremu „niedość opodal widzieć, z bliska lepiej jeszcze", toteż zamienia się on niemal w pełznącego węża, później ukazuje się Diana, która „boskie myjąc członki / na pokrycie nagości nie miała zasłonki", na końcu następuje odkrycie szpiega i znany nam wszystkim tragiczny finał.

Jeszcze bardziej perwersyjny starał się być Adam Korczyński, który nakazał bohaterce, aby sama prowokowała młodego Polaka do podglądania. Toteż specjalnie z rana:

> […] w przeźroczystym rąbku przeciw okna stała.
>
> Alabastrowe ciało jako w perspektywie
>
> Z najskrytszymi członkami mógł widzieć prawdziwie,
>
> Ktore się wydzierały przez słabą zasłonę
>
> Do kawalera lub go w swą chcąc zwabić stronę.

Motyw „niedyskretnego rzutu oka", który później w czasach stanisławowskich z powodzeniem wykorzystywać będzie Trembecki, posłużył także nieznanemu poecie za pretekst do napisania poemaciku *Pochwała piersi*, co zresztą zostało jednoznacznie w tekście podkreślone:

> Pieszczone piersi najprzedniejsze ciało
>
> Co wyglądacie z pod Corsa niewiele,
>
> Od was miłości me serce zarwało.

[202] Z drugiej stony jednak niektóre utwory, np. Małżeń stwo szczęśliwe czy Pasterka szukająca sposobów uniknięcia miłości mają podtytuły: „tłumaczone z francuskiego"

Wy moich oczu jesteście dwa cele.

Muzom by o was śpiewać należało

Lecz — że was kocham — I ja się ośmielę.

Bym piękność waszę opisał jak zmogę

Lubo was widzieć do woli nie mogę[203]

Skoro mowa o tym utworze, to wypada zaznaczyć, że anonimowy twórca „starając się być nieprzyzwoitym" jednocześnie dba o to. by nie być zbyt dosłownym, a tym bardziej prostackim. Zbytnia bezpośredniość zniweczyłaby cały efekt. Dlatego też opis i pochwała piersi to w istocie jeden ciąg dość odległych peryfraz w rodzaju: „zacnego serca dwa sąsiedzi" czy tel „granaty Bożka ognistego". Nieprzyzwoitość tkwiła w samym temacie, a nie w wysłowieniu, które zawsze musiało być eleganckie i pełne gracji, nic mogło zostać zbrukane zbytnią dosłownością. W mniejszym lub większym stopniu odnosi się to także do Elżbiety Drużbackiej i Adama Korczyńskiego. Ten ostatni zresztą największe napięcie osiągał nie tyle w opisach frywolnych scen, co głównie w mistrzowskiej żonglerce tradycyjnymi symbolami:

Jak owo poświęcono Cyprydzie gołąbki

Już od samiczki samczyk z apetytem ząbki

Na smaczny kąsek ostrzy…

Artyści rokoka uczynili z miłości rodzaj eleganckiej zabawy, starając się, aby nawet gra zmysłów stała się czymś w rodzaju uszlachetnionej sztuki. I tak właśnie pod płaszczem rozbudowanych metaforycznych obrazów i wykwintnych zwrotów rozwiązłość stała się elementem obowiązującego obyczaju.

Ludzie rokoka mieli swoje ulubione krainy, sztucznie zamknięte światy, odległe od prozaicznej rzeczywistości. Jednym z nich była mitologia antyczna, zupełnie inaczej interpretowana i rozumiana niż we wczesnym i dojrzałym baroku. Trzeba tu przypomnieć, że pod koniec XVII wieku mity stopniowo zaczynają tracić swój autorytet. Nie próbuje się w nich już szukać nauki moralnej za pomocą interpretacji alegorycznej, natomiast chętnie się je dyskredytuje i żartobliwie ośmiesza. Korczyński jawnie kpi z podania o mocy lutni Orfeusza, która jakoby miała pobudzać do tańca nawet drzewa. Autor *Złocistej przyjaźnią zdrady…* robi to zresztą w sposób przewrotny, wcielając treść mitu w konkretny obraz, co w rezultacie prowadzi do groteskowego przedstawienia różnych gatunków drzew pląsających na wyciągniętych korzeniach. Także Drużbacka nie wierzy, aby Dedal z Ikarem mogli wznieść się w powietrze na skrzydłach zlepionych woskiem i całe podanie komentuje słowami:

Ten wiek odrzucił, pogan obyczaje,

Żeby człek latał nikt wiary nie daje.

Podważenie autorytetu mitologii nie musiało być jednak jednoznaczne z całkowitym jej odrzuceniem. Wręcz odwrotnie, tak oczyszczona z obciążeń dydaktyczno-moralizatorskich z powodzeniem stać się mogła jedną z owych wysp szczęśliwych, cudowną krainą, będącą swoistym estetycznym fenomenem. Najciekawszym chyba przykładem takiego rozumienia mitologii jest niesłusznie lekceważony przez badaczy poemacik Elżbiety Drużbackiej *Cefal* i *Prokris*. Co prawda w zakończeniu opowieści poetka wysnuwa pouczenie o potrzebie zaufania pomiędzy małżonkami ale ma ono charakter czegoś sztucznie dolepionego i nie mającego bliższego związku z całą atmosferą utworu. Istotne jest natomiast, iż poemat autorki Zbioru *rytmów…* wprowadza nas w cudowną krainę eleganckiej mitologii z wyidealizowaną, „cukierkową" naturą, z silnie wydobytą nutą erotyczną, krainę, która do złudzenia przypomina płótna Bouchera, krainę:

[203] Pochwała piersi, część pierwsza wydana drukiem po raz pierwszy w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych" z 1777 r., całość przez C. Hernasa, Wśród rękopisów saskich początków, Wrocław 1954, s. 13.

Gdzie w czas upału Dyanna spoczywa

Z prochów myśliwskich myje nogi białe

I wszystkie wdzięki bezpiecznie odkrywa.

Cefal i Prokris jest przede wszystkim poematem nastrojów, ciągiem następujących po sobie obrazów o zmiennym nastroju i tonacji dźwiękowej i pod tym względem przypomina utwór muzyczny. Poetka wyraźnie dba o to, by każda kolejna pieśń składała się z dwóch kontrastowych obrazów. Tak na przykład pieśń pierwsza: Cefal spoczywa w ogrodzie; odczuwamy bezruch i łagodne odgłosy poranka:

Wtem szum łagodny na liściu powstaje

Gmin ptasząt drobnych nad zwyczaj świergocze.

Głos coraz bliżej miły się wydaje

Postrzegł w krzewinie zapletłe warkocze.

Nocy ponure ustępują cienie

Jaśniejsze coraz nastają promienie.

I zaraz potem obraz całkowicie odmienny; Jutrzenka porywa naszego bohatera, dominuje gwałtowne odczucie ruchu:

Wtem jako jaki bałwan huczny z morza

Wypada znagła zapieniony gniewem

Tak i Cefala rozgniewana Zorza

Porywa gwałtem, wstrząsłszy z gruntu drzewem

Niesie w obłoku przez powietrzne wiry

Firmamentowe da widzieć szafiry.

Na tej samej zasadzie pieśń drugą otwiera obraz ciszy i smutku, w jakim pogrążyła się Prokris i cały dom po zniknięciu Cefala, bo nawet:

Same zawiasy rdzą zarosłe znaczą

Skrzypieniem zwojem, że za panem płaczą.

I zaraz potem następuje scena hałaśliwej kłótni małżonków. gdy nieznajomy podróżny, który wstąpił w progi tego domu, okazuje się być właśnie przebranym Cefalem. Teraz Prokris daje upust swoim pretensjom i skrywanym żalom. W pieśni trzeciej widzimy najpierw bohaterkę zawodzącą i rozpaczającą na pustkowiu, po czym słyszymy wesołe i raźne odgłosy polowania i oto pojawia się Diana ze swoim orszakiem. Owe kontrasty nastrojów konsekwentnie prowadzone są właściwie przez cały utwór. Tym to sposobem mitologia stała się tutaj przede wszystkim estetyczną kontemplacją. Obcowanie z nią służy głównie przyjemności, mniej dba się natomiast o naukę moralną. Skrupuł, który gnębił Samuela Twardowskiego przy pisaniu *Dafnidy,* zniknął tu niemal całkowicie.

Inną ze szczęśliwych wysp, na które chętnie wybierali się ludzie rokoka, były krainy egzotyczne. Tym między innymi można tłumaczyć ówczesną karierę „chińszczyzny", motywu małp („singerie") czy też przedstawień Murzynów i Indian w sztukach plastycznych. „Romanse egzotyczne" m.in. pozostawiła po sobie skarbnikowa Żydaczowska. W jednym z nich, w *Historii księżniczki Eufraty,* autorka przenosi nas do Afryki, gdzie żyją straszliwe monstra, okropne lwy. słonie, „smoki skrzydlate", „jaszczurki latające" i „ludzie jednookie". *Historia Ortobana* z kolei zapoznaje z dworem króla perskiego, po czym obserwujemy ucieczkę bohaterów na wielbłądach przez pustynię. „Egzotyka" Drużbackiej w gruncie rzeczy niewiele miała wspólnego z rzeczywistym obrazem krajów Wschodu i Afryki, tak zresztą, jak i „chińszczyzna" sztuki rokokowej — w ten sposób manifestowano „otwarcie się" Europy na inne kultury i systemy religijne. Jak potrzeba ta była

silna w XVIII wieku, najlepiej świadczy fakt, iż egzotyka pojawia się także w ówczesnej sztuce sakralnej. Wiązało się to zresztą z kultem „nowych" świętych, takich jak męczennicy japońscy (Jan, Paweł i Jakub), czy też Franciszek Ksawery, „apostoł Indii". Tak na przykład kościół Jezuitów w Grudziądzu (którego patronem jest właśnie Franciszek Ksawery) przyozdobiono chórem, amboną i ołtarzami zrobionymi z imitacji laki, ze wzorami pejzaży chińskich, z charakterystycznymi pagodami i innymi motywami „chinoiseri". Świętym tym poświęcił kilka swych utworów Dominik Rudnicki i zwykło się przy ich okazji twierdzić, że poeta nie umiał wykorzystać „szansy egzotyki", koncentrując się na stereotypowych opisach cudów i męczeństwa. Jest jednak w tych tekstach coś dziwnego. Jakaś posunięta do granic absurdu ekstatyczność, jak chociażby w scenie opisującej reakcję tłumu na śmierć męczenników japońskich:

Że im żadna straszna śmierć nie była:
Ogniste stosy — z więzami fosy,
Krzyżowe fale — miecze i pale,
Niestraszyły.
Jak pszczółki na miód i fiołki.
Widziałbyś tam lecące aniołki.
Japońskie dziatki — z łona się matki
Wydzierając — w stosy gorące,
Za Chrystusa.

(O trzech męczennikach japońskich)

Jest to obraz jakiejś rzeczywistości „gorączkowej", dzikiej i nie okiełznanej, w pewnym sensie zatrważającej nawet. Jeżeli przyjmiemy, że „egzotyzm" jest odkryciem obcości[204] to może w ten bardzo dziwny i oryginalny (zupełnie zresztą niezgodny z wrażliwością rokoka) sposób wyobrażał go sobie autor Głosu *wolnego w wiązanej mowie…*

Aby uzyskać wizję świata jako czystego fenomenu estetycznego, wcale nie musiano odbywać podróży na Wschód czy w świat mitologii antycznej. Adam Korczyński. pisząc Złocistą *przyjaźnią zdradę…,* sięgnął po prostu do jednej z nowel wchodzących w skład Poncjana. Jest to siódma opowieść Cesarzowej. Przeróbka Korczyńskiego tylko w niewielkim stopniu przypomina charakter oryginału. Romans ten trudno nawet nazwać narracją, gdyż samo następstwo zdarzeń nie jest tu sprawą najistotniejszą. Fabuła staje się tylko pretekstem do prowadzenia z czytelnikami wysmakowanej gry literackiej (o ile oczywiście odbiorca się na niej nie pozna) — bo czyż Korczyński w ogóle „opowiada"?

Najął go i mularza z naczyniem co pręcej
Przyprowadził; daje mu — niż zarobił — więcej.
Żeby przemurowanie szczerostalno twardem
Pod brukowaną drogę przekował oszkardem
I w sekrecie zachował muru wykowanie.
Co kto zamyśli, w lot się za pieniądze stanie,
Bo im posłuszne wszystko. Słusznie je królową
Regina pecunia, — po łacinie zową.
Niżeli kilkakroć sto — bywało — tysięcy
Moderownego wojska — złota szwajca więcej
Sprawi nie rozrzucając mocnych baszt minami,

[204] A. Banach, O potrzebie egzotyzmu, Kraków 1980, s. 5- -10.

Ukosnemi nie ryjąc ziemię aproszami
Ni attakowanemi nad obleżeńcami
Trzaskając ogromnemi bomby z granatami
Jak srogiemi piorunmi, — bo chociażby mury
Stalne były, powierci i w tych złoto dziury.
Zaczyni niezbyt potężny na pułtory cegły
Mur przedziurawił mularz; […]

Odnoszę wrażenie, że cała ta scena, ukazująca murarza, kującego na zlecenie Polaka dziurę w piwnicznym murze (aby w ten sposób utorować drogę do potajemnych spotkań kochankom), została wprowadzona przede wszystkim dlatego, iż autor postanowił w sposób dyskretny i elegancki zadrwić nieco ze swego czytelnika. Najpierw przygotowuje go z pomocą wojennej metaforyki i oswaja z myślą, że do przebicia otworu w murze trzeba wielkiej mocy i dużych pieniędzy, a kiedy rzeczywiście czytelnik się z tą myślą oswoi, raptownie „zostawia go na lodzie", stwierdzając niewinnie, że mur był „niezbyt potężny". Innym razem Korczyńskiemu w ogóle „nie chce się" opowiadać, w związku z tym pisze, co mu wpadnie do głowy, czyli bezceremonialnie stosuje zasadę wolnych skojarzeń:

Z drugiej strony to dwoje pod trutynę bierze,
Iż odważny Mars zdawna przychylny Wenerze,
Jeszcze w Lemnie, gdy Wulkan odszedł do kuźnice.
Mars Cyprydzie — tak mowią — fałdy u spódnice
Przysiadał. Czego świadkiem jest ow laurowany
Poeta tym z natury utalentowany
Darem, że choćby nie chciał mowić, musiał wierszem.
Ktory nauczycielem amorow najpierszem
Gdy został — urodzonem będąc Rzymieninem —
Wygnany z swej ojczyzny mieszkał nad Euksynem,
Zwiedział Krym i Biłogrod, Nohaj, Perekopy
i Meotis jezioro, sprawiedliwość w tropy
Gdy poszła za występkiem. Co smętnem powiada
Wierszem, gdzie Wołga, Oka i Dniepr w Czarne wpada
Morze — i wielki Dunaj i Horyń pienisty,
Don, Prut, Styr, Strypa, Seret i Dniestr kamienisty
W towarzystwie rzek roznych, ktore — jak do kwoki
Kurczęta zgromadziły się przez świat szeroki
Do nieprzesiągnionego morza bystrem wzrokiem
Wpadając w nie zapędem szeroko — głębokiem
Tak dalece, iż z swego przyrodzenia słony
Ocean od potężnych będąc zatłumiony
Rzek — inszego nabywa koloru i smaku
Z żółtości się i z soli wyzuwszy do znaku.
Przewidział złote, czarne i kuczmańskie szlaki,
Gdzie Astrachan i Kałmuk, Czerkies i Budziaki
I tam, kędy pohaniec przekupiony liczy
Plon i za Dunaj pędzi żałosne zdobyczy

I gdzie teraz pojazdę chrześcijańskiej wiary

Dźwiga więzień, przykuty do zbrojnej galary.

Ale dokąd-eś zaszła? czyś sie zabłąkała.

Muzo, gdzie ktora rzeka prędko jako strzała

Wpada w morze i jego koloru go zbawia?

Nad tym sie nadaremnie twe pioro zabawia!

Samo przejście od miłostek Wenery z Marsem do Owidiusza (jako autora *Ars amatoria, Heroid czy* też *Amores*), następnie do jego zesłania nad Morze Czarne, później zaś do sytuacji chrześcijańskich jeńców w tureckiej niewoli — wszystko to nie wystarcza jednak autorowi *Złocistej przyjaźnią zdrady*. Nie mógł przepuścić okazji, gdy „znajdował się myślami" nad Morzem Czarnym, aby się nie „pobawić" trochę nazwami geograficznymi. Jego końcowe usprawiedliwienia brzmią dość fałszywie. W istocie cały ten romans to taka „literacka zabawka". Utwór został napisany przede wszystkim po to, aby go odczytywać po kawałku, delektując się doskonałością opisów, frywolnością scen, elegancją oraz żartobliwością wysłowienia. Pod tym względem, podobnie jak *Cefal* i *Prokris* Drużbackiej. przypomina porcelanową figurkę, którą chętnie oglądamy, obracając w dłoni. Można powiedzieć, że są to utwory, które — w pełnym tego słowa znaczeniu — czyta się dla przyjemności. Dlatego należy zgodzić się ze zdaniem Wiktora Weintrauba, który utworowi Korczyńskiego nadal miano „swoistej mikstury stylistycznej", różniącej się od poematu heroikomicznego tym, iż gra stylami literackimi nie służy wyszydzeniu, ale przyjemności[205]. Natomiast sam Korczyński użyłby tu niewątpliwie określenia: „mowa w słowa i żarty bogata, rzetelna". Tak bowiem jego bohater, miody Polak, mówi o historii dotyczącej śmiałej kradzieży kobierców, która jako autonomiczna nowela została umieszczona w Punkcie IV romansu (jest to opowieść gospodarza) i zbudowano ją na tych samych zasadach, co i cały utwór. Taką „literacką zabawką" jest także poemacik *Pochwała piersi*, całkowicie niepoważny, także jeżeli chodzi o sposób poetyckiego „wysłowienia się":

Wspanialej duszy poważne mieszkanie

Zacnego serca zacni dwa sąsiedzi

Wyście Wenery jedynne kochanie

Bo w tych pokojach ta Bogini siedzi.

Na tych ołtarzach swe odbiera danie

Szczęśliwy, kto tam z ofiarą uprzedzi

Bo choć jest więźniem, niewoli nie czuje —

Panując służy — a służąc panuje.

Mowa oczywiście o owych, chwalonych już w tytule, piersiach.

Gdy mówimy o elementach rokoka w ówczesnej poezji, to wspomnieć wypada o zawartym w niektórych tekstach obrazie ówczesnej kultury i obyczajów. Tak na przykład Drużbacka w jednej z dygresji w poemacie o Dawidzie wspomina o budowie pałaców, których ściany obija się chińskimi materiami, a w Fabule o książęciu *Adolfie* widzimy uroczy rokokowy buduar, przy czym nadanie pomieszczeniu takiego właśnie charakteru stylowego jest „dodatkiem" samej poetki[206]. Niezwykle

[205] W, Weintraub, Uwagi o artyzmie „Złocistej przyjaźnią zdrady", w: Od Reja do Boya, Warszawa 1977, s. 162 - 164.

[206]

W przyjemne miejsce i ciche prowadzi

W mały pokoik, przy pomiernym chłodzie

Kędy fontanna z żywej skały pryska

Perłowe krople na posadzkę ciska,

Którą zielone ozdobiło darnie

interesujący wiersz *Opisanie Reylyrady Księżnej Lubomirskiej* prezentuje ówczesny modny ogród w kształcie labiryntu, posiadający „uliczki ciemnym ligustrem sadzone", gdzie „łaskawe leżą przy drogach daniele", a za rzeczką z przerzuconymi mostkami ukazuje się „domek, własne pieścidełko, / godne schowania w szafkę, czy pudełko[207] Drużbacka, wędrując po ścieżkach tego ogrodu, dostrzega nawet w pewnym momencie małego wodnego geniuszka, z którym wszczyna rozmowę.

W niektórych tekstach natrafiamy ponadto na owe umiłowane przez rokoko drobne cacka, wytwory rzemiosła artystycznego, takie jak np. lutnia ze Złocistej *przyjaźnią zdrady...* — zrobiona z różnych gatunków drewna, ozdobiona kunsztownymi kamieniami, w której „w dece z cyprysu... / owalnej róży szczyciło się rżnięcie / Apollinem z cytarą...". Wspomnieć też wypada o wachlarzyku „gdzie miniatura / postać Kupida niby w ołtarzyku / wstawiła..." ze *Skargi kilku dam* Elżbiety Drużbackiej. Kilka utworów tej poetki (np. drobiazg o płaczącym Kupidynie i smutnej Wenerze lub panegiryk poświęcony księżnie Sanguszkowej w stroju potowym) samą swoją formą, skłonnością do miniaturyzacji (połączoną z elegancją i galanterią wysłowienia) „stara się" być takimi właśnie bibelotami. Ale jest to sytuacja stosunkowo rzadko spotykana w naszej literaturze pierwszej połowy XVIII wieku. Gatunkiem, w którym elementy rokokowe występują najczęściej, jest w tym czasie przede wszystkim wierszowany romans.

Ciekawym dokumentem, przedstawiającym obyczaje dworskie tamtych czasów, są utwory Antoniny Niemiryczowej, pochodzące z jej rękopiśmiennego zbioru Zebranie *wierszów* polskich..., który przypomniał swego czasu Wiktor Gomulicki. Widzimy tam kawalerów „dyszkurujących" z damami, damy „moderujące się", intymne przechadzki po parku lub labiryncie, zaloty itp. Niemiryczowa nie tylko opisuje *fêtes galantes,* czasami chce być „nawet" w aluzyjny sposób nieprzyzwoita:

Dama — Bardzo mi Waszmość czynisz w tem usługę.

Kawaler — Znaj zawsze, Madam, że masz ze mnie sługę

Dama — Patrz, jak się miło całują gołąbki.

Kawaler — Tą intencyją dajże mi też gąbki.

— A gdy cię kościół z innym w parze łączy.

Proszę, żebym był choć zamiast opończy,

Która-to rzadko, ale dość to dla niej,

Że w niepogodę bywa na swej pani.

(Dyszkurs kawalera z damą w ogrodzie włoskim)[208]

Cytuję za Wiktorem Gomulickim: W. Gomulicki, Zapomniana poetka polska z wieku XVIII-go, Kłosy z polskiej niwy, Warszawa 1912, s. 325.

Z drugiej strony utworom tym brakuje wdzięku i elegancji; są one po prostu literacko prymitywne. Czyżbyśmy zatem mieli do czynienia ze swoistą „bar- baryzacją" rokoka? Ii była ona możliwa, świadczyć może choćby wystrój wielu prowincjonalnych kościołów z XVIII wieku na terenie całej Polski.

II

Kwiaty pachniące sadzone w floresy.

Raczyński w swoim przekładzie pisze nie o „małym pokoiku", ale o jaskini, która była „bardzo pięknym miejscem". Trochę niesprawiedliwe wydaje mi się zdanie Wacława Borowego, który bardzo krytycznie odniósł się do amplifikacji w poemacie Drużbackiej. (Patrz: W. Borowy, Drużbacka i pani d'Aulnoy, „Pamiętnik Literacki" 1920, s. 32-33).

[207] Chodzi tu prawdopodobnie o słynny park Urszuli z Branickich Lubomirskiej koło Głogowa w pobliżu Rzeszowa. Por.; M. Piszczkowski, Wieś w literaturze polskiego baroku, Wrocław 1977, s. 81.

[208]

Powyższy przegląd dowodzi, że kategorie rokoka zaistniały w naszej poezji późnego baroku, że dotarły do niektórych twórców i ich tekstów. Nie były to jakieś nowości, ponieważ elementy rokokowe występowały zazwyczaj w rozproszeniu, często nawet wtapiane w większe konstrukcje o wybitnie barokowym charakterze. Ale nawet wtedy odwoływały się wyraźnie do pewnej jednolitej całości świata jako zamkniętego, samowystarczalnego fenomenu estetycznego, świata rokokowej wrażliwości.

Samo zjawisko scharakteryzował w sposób najpełniejszy Edmund Rabowicz, pisząc o literackim rokoku czasów stanisławowskich. Według niego literatura należąca do tego nurtu sztuki:

> […] zachowała mimetyczną teorię dzieła literackiego, modyfikując naśladowanie natury do naśladowania natury pięknej, jedynie zdolnej przynieść przeżycie piękna, pojmowanego jako rodzaj przyjemności, co pociągało za sobą odrzucenie szeregu tematów i motywów, a równocześnie dawało poecie prawo do korzystania w większym stopniu niż w klasycyzmie, a bardziej umiarkowanym niż w baroku, ze środków intensyfikacji ekspresywnej (stąd rokoko często nazywano złagodzonym barokiem): pozy i mistyfikacji, środków napięcia, uwagi i zaskoczenia.

Rabowicz zwrócił ponadto uwagę na dążność literatury rokoka do wypracowania stylu własnego, bardziej „naturalnego", wzorowanego na różnych odmianach konwersacji salonowej. Ponadto innymi ważnymi elementami rokoka są:

> […] elegancja, przejawiająca się między innymi w podejmowaniu tematyki życia literackiego i liczeniu się z jego konwencjami, wdzięk, identyfikowany często z urokiem płynącym z upozorowanej naiwności i prostoty, oraz delikatność, obejmująca to, co wyrafinowane i subtelne, a unikająca wzniosłości i „zimnej gładkości"[209]

Otóż wszystkie te cechy, które według Edmunda Rabowicza charakteryzują rokoko okresu oświecenia, z powodzeniem odnieść można i do omawianych tu zjawisk literackich późnego baroku. Tworzyły one tym samym fazę pierwszą, poprzedzającą rokoko drugiej połowy XVIII wieku[210]. Ludzie czasów stanisławowskich mieli tego pełną świadomość. Nieprzypadkowo poemacik Pochwała piersi ukazał się drukiem w 1777 roku w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych". W tymże czasopiśmie, rok wcześniej. Ignacy Krasicki opublikował *Cefala i Prokris* Drużbackiej. Jednakże pomiędzy rokokiem późnego baroku a rokokiem oświecenia zachodzą dość istotne różnice.

W badaniach nad literaturą stanisławowską zaznaczyła się ostatnimi laty tendencja do szerokiego rozumienia samego zjawiska jako odrębnego, dynamicznego prądu. Edmund Rabowicz na przykład wyróżnia aż trzy odmiany: „puławską" (Szymanowski, Kniaźnin, Koblański). „arystokratyczną" (Mier oraz Ignacy. Stanisław Kostka i Jan Potoccy) i „radykalną" (Ancuta, Gawdzicki, Czyż, Jasiński). Podobne stanowisko prezentuje Teresa Kostkiewiczowa. Na tym tle interesujące nas rokoko późnego baroku przedstawia się niezwykle skromnie, a co najważniejsze, w żaden sposób nie można go uznać za odrębny prąd, który stanowiłby jakąkolwiek konkurencję dla estetyki baroku. Wskazują już na to same względy ilościowe. Otóż nie tylko w całej literaturze schyłku XVII i pierwszej połowy XVIII wieku, ale i u poszczególnych twórców. takich jak Drużbacka, barokowej „poezji emocji" jest po prostu niepomiernie więcej niż rokokowej poezji wdzięku. Ta ostatnia stanowi co

[209] E. Rabowicz, Polskie rokoko literackie, w: „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne, Prace Historyczno-literackie nr 2" 196, s. 77 i 78,

[210] Podobnie działo się i w innych krajach słowiańskich. Angya] odnajduje cechy rokokowe u wielu poetów pierwszej połowy XVIII wieku (na przykład u Mateja Beli czy Antuna Kaniżlica), jak i drugiej połowy stulecia (na przykład u Matija Petara Katančica czy Dierżawina). Wprowadza poza tym termin: „panońskie rokoko religijne". Por.: E. Angyal, Świat słowiańskiego baroku, Warszawa 1972, s. 370, 388, 388, 401 i 437.

najwyżej formulę wzbogacającą i urozmaicającą podstawową i dominującą konwencję barokową. Trzeba przy tym dodać, iż elementy rokokowe na ogół dość dobrze z ową barokowością współżyły, nawet z jej religijną moralistyką (np. romans Drużbackiej o św. Marii Magdalenie), chociaż wdzięk i elegancja bardziej by się nadawały do przedstawiania powabów życia doczesnego. Jeżeli jednak uświadomimy sobie, iż tematy świeckie w całej oficjalnej literaturze późnego baroku były w zdecydowanym odwrocie, to cała sprawa zostaje właściwie wyjaśniona. Poemat Korczyńskiego *Złocista przyjaźnią zdrada…,* jak i dworskie wiersze Niemiryczowej pozostały w rękopisie. *Pochwałę piersi* opublikowały dopiero „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" mniej więcej w osiemdziesiąt lat po ich powstaniu. Nawet utwory Drużbackiej druk zawdzięczają właściwie ludziom oświecenia — Józefowi Andrzejowi Załuskiemu i Ignacemu Krasickiemu. Być może dokładna penetracja rękopisów z okresu późnego baroku byłaby w stanie cokolwiek w tych niekorzystnych dla rokoka proporcjach zmienić, gdyż, jak się wydaje, zjawisko to było w owych czasach czymś w rodzaju „literackiego podziemia", ograniczonego do wąskich elit niektórych dworów magnackich. Aktywny udział w życiu kulturalnym jednego z nich, salonu Barbary z Duninów Sanguszkowej, brała między innymi i Elżbieta Drużbacka. W drobnej poezji, obsługującej życie towarzyskie tego kręgu, występuje ona pod pseudonimem Filidy, jako partnerka Tyrsysa — Wojciecha Jakubowskiego, generała wojsk francuskich, poety i tłumacza, związanego wcześniej z dworem Leszczyńskiego w Lunèville. Obok tej pary na wyróżnienie w salonie Sanguszkowej zasługuje Pyrrhys de Varille, nauczyciel synów marszałkowej, i poeta Celestyn Czaplic[211].

Symbioza estetyki rokokowej i barokowej nie była wymysłem czysto literackim, a tylko odzwierciedlała ogólny stan ówczesnej sztuki całej środkowej Europy. Rokoko narodziło się we Francji, głównie jako styl dekoracji wnętrz, związany pierwotnie z architekturą klasycyzmu barokowego. Przeniesione później do Europy Środkowej zmieniło jakby podłoże, wchodząc w związki z późnym barokiem. Rozwijało nawet niektóre jego tendencje, na przykład zamiłowanie do tworzenia skomplikowanych układów przestrzennych, co ma miejsce w rokokowych kościołach Południowych Niemiec, w dziełach tak wspaniałych i oszałamiających jak na przykład kościół w Wieś Dominikusa Zimmermanna czy też świątynie wznoszone przez Balthasara Neumanna. W rzeźbie bawarskiej tych czasów elegancja i lekkość rokoka w przedziwny sposób połączyły się z religijną żarliwością i ekstatyczną ekspresją. Podobnie działo się i na ziemiach ówczesnej Polski, chociażby w malarstwie religijnym Tadeusza Kuntze-Konicza. Szczególnie ciekawa jest architektura naszych Ziem Wschodnich, Wileńszczyzny i Lwowa, gdzie powstała swoista, monumentalna odmiana, będąca syntezą późnego baroku i rokoka (kościół św. Katarzyny w Wilnie, Bazylianów w Berezweczu lub też katedra św. Jura we Lwowie, wszystkie z połowy wieku XVIII).

Oczywiście rokoko pojawiło się u nas już wcześniej. Między 1732 a 1735 rokiem Zofia z Sieniawskich Czartoryska i jej mąż, August, zamówili u czołowego francuskiego projektanta Juste Meissoniera wykonanie wielkiego salonu do pałacu w Puławach. Z Paryża nadesłano gotowe boazerie, ramy do całościennych luster, supraporty, plafon Bouchera, a nawet złocone mebelki projektowane jednocześnie z obudową ścian. Niebawem w ślady Czartoryskich poszedł marszałek Bieliński. Jego gabinet wystawiano nawet na widok publiczny w Paryżu w 1736 r., przed wysłaniem do Warszawy. W tym samym mniej więcej czasie architekci sascy (obydwaj Pöppelmanowie, Jauch, Deybel) zaczęli wznosić w naszej stolicy pałace nawiązujące do form bezporządkowej architektury francuskiej, której delikatne podziały tworzyły jedynie długie wnęki i wysokie okna. O ile jednak we Francji ornamentyka rokokowa panowała tylko we wnętrzach, w Warszawie pojawiała się także na elewacjach, skupiona na wieńczących je frontonach i balustradach, jak na przykład w pałacu Branickich przy Miodowej budowanym przez Deybla i Klem-

[211] E. Rabowicz, hasło Rokoko, w: Słownik literatury polskiego oświecenia, Wrocław 1977, s. 607 - 608.

ma w latach czterdziestych. późnobarokowo-rokokowe obiekty wznoszono także po 1770 roku; stanowią one w jakimś stopniu odpowiednik plastyczny literackiego rokoka doby stanisławowskiej.

Elementy rokoka wchodziły w symbiozę nie tylko z barokowym sensualizmem i malarskością. mogły także łączyć się z odrodzonymi wtedy na nowo tradycjami „gotyckimi". Warto tu wspomnieć o fenomenie, jaki stanowi tak zwana lwowska rzeźba rokokowa. Na przykład niektóre kobiece figury alegoryczne z Nawarii i Zbaraża, wykonane przez Antoniego Osińskiego. czy też postacie zakonników z lwowskiego kościoła Dominikanów, cechuje rokokowy wdzięk i elegancja. Postacie aniołów, jakie Maciej Polejowski pozostawił w kościele Bernardynów w Opatowie, nawet swoim układem ciała naśladują ornament „rocaille".

Jednocześnie wszystkie te rzeźby posiadają abstrakcyjnie traktowane, rozwichrzone szaty o ostro łamanych krawędziach, co jest jawnym odwołaniem się do kanonu późnogotyckiego, jaki ugruntowały u nas dzieła Wita Stosza i wcześniejszego „stylu łamanego". Gdybyśmy teraz chcieli wskazać na jakiś literacki odpowiednik tego zjawiska, to przypomnieć tu wypada utwór Elżbiety Drużbackiej Snopek na polu życia ludzkiego… Temat wraz z przedstawieniem Śmierci, jak wspomnieliśmy, zaczerpnęła poetka ze średniowiecznej *Rozmowy Mistrza ze Śmiercią*, jednakże całość starała się opracować w myśl poetyki modnych podówczas romansów. Tak więc wprowadza odpowiednią atmosferę i otoczenie: pustelnica Sylwia błąka się po pustkowiach Karpat. Sięgając do poetyki grozy, poetka dodaje odpowiednie udziwnienia, na przykład bohaterka natrafia na lwicę, która dopiero po zrzuceniu futra ukazuje się nam jako rozkładające się zwłoki z kosą. Poza tym, aby wywody owej Śmierci, która rozprawia o swojej potędze i nieograniczonej władzy, nie znudziły zbytnio czytelnika, Drużbacka wplata w tekst aż trzy opowieści, w tym jedną egzotyczną. mówiące o tym. w jak dziwny sposób spełniają się wróżby i przepowiednie, opowieści, które w gruncie rzeczy niewiele mają wspólnego z głównym tematem utworu. Postępuje więc Skarbnikowa Żydaczowska dokładnie tak samo, jak Adam Korczyński w Złocistej przyjaźnią *zdradzie…,* gdzie dla urozmaicenia wprowadził nie tylko opowieść o śmiałej kradzieży kobierców, ale nawet całość intermediował „żartownemi lanczaftami", to znaczy grupami fraszek. Tematy, jakie podejmują Drużbacka i Korczyński są w tym wypadku diametralnie różne, natomiast poetyka romansu jest właściwie ta sama.

Skoro mówimy o Korczyńskim, to właśnie jego utwór wydaje się najczystszy pod względem stylistycznym i można by go uznać za sztandarowy utwór pierwszej fazy polskiego rokoka, gdyby nie jedna, dość istotna okoliczność. Mianowicie rokoko rozumiane jako styl dekoracyjny narodziło się we Francji w drugim dziesięcioleciu XVIII wieku, natomiast romans *Złocistaprzyjaźnią zdrada…* jest po prostu wcześniejszy[212]. W tym miejscu dochodzimy do niezwykle istotnego problemu, który całą sprawę naświetla z innej nieco strony. Otóż zarówno w pierwszej, późnobarokowej fazie rokoka, jak i w utworach z okresu oświecenia nie istnieje właściwie nic, co by wcześniej nie ujawniło się już w dworskiej liryce XVII wieku. Różnice polegają tu nie tyle na pojawieniu się całkowicie nowych elementów, co raczej na wysublimowaniu i scaleniu w samowystarczalny świat estetyczny. Innymi słowy, liryka dworska, w szczególności Giambattisty Marina i jego naśladowców, stanowiła naturalne zaplecze i żywą tradycję dla literackiego rokoka. Jeżeli chodzi o naszą polską sytuację, to może najbardziej zaważył tu nie tyle wpływ muzy Jana Andrzeja Morsztyna, co przede wszystkim twórczość Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. To właśnie „polskiemu Salomonowi" należy przypisać rolę łącznika pomiędzy literaturą dworską XVII wieku a późniejszym rokokiem. Bliski mu był zwłaszcza ideał hedonizmu estetycznego, który dał znać o sobie między innymi w jego wierszach z wczesnego okresu twórczości. Szczególnie silnie ujaw-

[212] Historycy sztuki, którzy pojęcie stylu rokoka uniezależniają w jakiejś mierze od konieczności występowania ornamentyki „rocaille", a jako podstawowe wskaźniki traktują na przykład ekspansję linii wklęsłowypukłej, ideał wdzięku i lekkości etc., przesuwają datę jego początków już na ostatnie lata XVII wieku, czyli domniemany okres powstania romansu Korczyńskiego. Patrz: Z. Hornung, Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku, Wrocław 1972, s. 142.

nił się on w cyklu Somnus, reprezentującym wizję sztucznego, wysublimowanego świata dworskich rozkoszy, jak na przykład w tym utworze:

Z gniazdek swych wdzięczne fruktują kanary;
W belwederowym przelatując gaju
Synogarlica swej żałując pary.
W którym się tuła odłączonym kraju,
Żałośnie stęka; nie głos lecz nektary
Wywodzi słowik. Jeśli szukasz raju.
Tu go zawarła natura w szczupłości,
Kwoli rozkosznej śpiących lubieżności.

(Quintus)

Wypada także wspomnieć o *Orfeuszu,* młodzieńczej przeróbce z Marina. Jest to utwór nierówny, ale niektóre jego fragmenty, jak na przykład opis żmii czy też obraz włosów Eurydyki porozwieszanych na gałęziach, wszystko to zapowiada już typ literatury, którą odczytuje się po kawałku po to, aby rozkoszować się kunsztownością poszczególnych opisów lub też pomysłowością sytuacji i pod tym względem utwór Lubomirskiego zapowiada późniejsze eleganckie bibeloty literackie: *Złocistą przyjaźnią zdradę…* oraz *Cefala* i *Prokris*[213]. Przykład „polskiego Salomona" uświadamia także, iż rokoko, wprowadzając pewne ideały nowe, takie jak dążenie do sztuki kameralnej, intymnej, było jednocześnie ostatnim fajerwerkiem kultury dworskiej, która co pewien czas pod zmienionymi postaciami dawała o sobie znać, najpierw na piętnasto- wiecznym dworze burgundzkim, później w ogólnoeuropejskim manieryzmie, a na końcu właśnie w owych *fêtes galantes* z pierwszej połowy XVIII wieku.

Kończąc te rozważania wypada stwierdzić, iż mianem rokoka na pewno nie można określić całej poezji późnego baroku. Trudno też by było wykazać istnienie autonomicznego prądu literackiego w tym okresie. Możemy co najwyżej mówić o pewnych elementach rokokowych, występujących w symbiozie z późnym barokiem. Działo się to na zasadzie wzbogacania podstawowej i obowiązującej konwencji o pewne nowinki artystyczne. Sztuka rokoka powstawała także z myślą o odbiorcy, tylko już nieco innym, bardziej elitarnym, obeznanym w światowych modach. Tak więc w poezji osiemnastowiecznego baroku nie obserwujemy napięcia pomiędzy konwencją a twórczym indywidualizmem, a tylko zjawisko pewnej różnorodności, wynikłej ze zmian adresata. Prawdopodobnie poeci — „łowcy dusz" pozwalali sobie od czasu do czasu na momenty literackiego relaksu i porzucając swe odpowiedzialne, choć nie zawsze wdzięczne zadanie „pracy" z tak zwanym przeciętnym czytelnikiem, zwracali się już tylko do odbiorców o wyrobionym smaku i pewnej ogładzie, z którymi „porozmawiać" można było o tym wszystkim, co na ówczesnej światowej giełdzie artystycznej liczyło się najbardziej i zdobywało najwyższą ocenę. Elementy rokokowe, które wciskały się w obręb poetyki barokowej, walnie przyczyniły się do jej ostatecznego rozpadu. Wykorzystując na przykład podstawowe środki barokowej stylistyki, takie jak koncept czy kontrast, odbierały im pierwotną funkcję ekspresywną i zamieniały zazwyczaj w elementy literackiej zabawy. Tym samym rokoko zaczęło usuwać z poezji barokowej heroizm i patetyczność, nadając jej tony bardziej lekkie i żartobliwe. Zastąpienie ideału doskonałego piękna wdziękiem, elegancją i delikatnością przyczyniło się do wygasania barokowego bogactwa i dekoracyjności na rzecz pewnej intymności i kameralności, czyniło z poezji sztukę po prostu mniej oficjalną. Analogicznie rzecz się miała

[213] Utwór Lubomirskiego chyba się podobał w XVIII wieku, skoro J, A. Załuski opublikował go w t. 3 Zebrania rytmów.., (Warszawa 1754).

z ówczesnym malarstwem czy rzeźbą[214]. Tak więc pojawienie się elementów rokokowych w literaturze późnego baroku to niezwykle ważny symptom ogólnej, stopniowo dokonującej się zmiany wrażliwości estetycznej.

[214] O przełomie, jakiego dokonało rokoko w estetyce, pisze Arnold Hauser: A. Hauser, Społeczna historia sztuki i literatury, Warszawa 1974, t. 2, s. 5-32.

UWAGI KOŃCOWE

Zjawiskiem w dużej mierze pokrewnym elementom rokokowym szczególnie w sferze wrażliwości estetycznej było pojawienie się u niektórych twórców tych czasów pewnych akcentów arkadyjskich. Zazwyczaj wymienia się przy tej okazji dwa nazwiska: Wacława Rzewuskiego i Elżbiety Drużbackiej. W przypadku pierwszego autora mówić chyba nawet można o arkadyjskości jako świadomej i programowej postawie twórczej, przynajmniej tak zdaje się sugerować jego poemat O *nauce wierszopiskiej. W* pierwszej części tekstu poeta wyróżnia i przeciwstawia sobie „miejską" poezję Wergiliusza i „wiejską" piosenkę pasterki, po czym stwierdza:

> Lecz czasem prosty wiersz złożony snadnie,
>
> Jak wiersz Marona — wyda się tak ładnie[215]

Dla tej „wiejskiej" piosenki pasterki Rzewuski szuka analogii w świecie idyllicznej przyrody, przede wszystkim w śpiewie ptaków, który może wyrażać zarówno radość, jak i ból i którego to śpiewu tak chętnie słuchają właśnie pasterze. Co miał właściwie na myśli autor Zabawek *wierszem,* mówiąc o piosence pasterki? Prawdopodobnie chodziło mu o swoje własne rokokowe liryki, takie jak *Źrzódło, Noc* i *Łąka,* przybierające miejscami postać arkadyjskiej pochwały przyrody.

Zauważmy jednak, że motywy pasterskie istotną rolę pełniły także w świecie poetyckim autorki *Fabuły o książęciu Adolfie,* a mit szczęśliwego życia mieszkańców Arkadii ucieleśniał marzenie o „prostocie" i harmonii ludzkiej egzystencji. Co więcej, jak to wykazała Paulina Buchwald-Pelcowa, ów mit częstokroć był wykorzystywany dla krytycznego, satyrycznego osądu otaczającej rzeczywistości, w której poetka dostrzegała zagubienie czy też wypaczenie owej „naturalnej" kondycji człowieka. Taki charakter mają niektóre wiersze Drużbackiej, na przykład Dwa *zwierciadła niepodchlebne dla ziomków moich…,* czy też *Przykładne z wiernej* i *statecznej miłości małżeństwo…*[216]. Można w tym miejscu również dodać, że owo zainteresowanie arkadyjskością nie ograniczało się tylko do aspektu czysto literackiego. Udowodniono bowiem kontakty z ówczesną rzymską Arkadią, w tym kontakty o charakterze osobistym (np. J. A. Załuski, J. A. Jabłonowski)[217]

Zarówno problem rokoka, jak i elementów arkadyjskich wiąże się już z pewną, nazwijmy to, „strefą kontaktową" pomiędzy poezją późnego baroku a poezją oświecenia. Ten dział piśmiennictwa pierwszej połowy XVIII wieku jest zresztą stosunkowo najlepiej znany i on to skupiał głównie na sobie uwagę badaczy, zajmujących się literaturą czasów saskich. Wynika to między innymi z faktu „patrzenia" na literaturę tego okresu przede wszystkim jakby „z pozycji oświeceniowych", czego następstwem jest wyeksponowanie i wysunięcie na plan pierwszy tych wszystkich zjawisk, które ową epokę oświecenia przygotowywały lub zapowiadały. Przy okazji jednak wyłoniło się tu kilka problemów, które z punktu widzenia niniejszej pracy mają charakter zasadniczy i pomimo że należą już właściwie do problematyki oświeceniowej, nie sposób zakończyć opisu przemian poezji późnobarokowej bez częściowego przynajmniej o nich napomknienia.

Otóż zacząć wypada od stwierdzenia, iż w pierwszej połowie XVIII wieku tych naprawdę „nowoczesnych" utworów poetyckich, odpowiadających aktualnym wzorcom osiemnastowiecznego klasycyzmu oświeceniowego, było niesłychanie mało. Można je właściwie policzyć na palcach. Użyłem tu określenia „klasycyzm oświeceniowy", a nie sam „klasycyzm" z tego względu, iż to ostatnie pojęcie w przypadku literatury osiemnastowiecznej przestaje być po prostu adekwatne. Jak to udowodnił w swej wartościowej książce Philippe Van Tieghem, literatura

[215] W. Rzewuski, Zabawki wierszopiskie i krasomówskie, Poczajów 1762, przedr.: Poeci polskiego baroku, oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, Warszawa 1965, t. 2, s. 556,
[216] P, Buchwald-Pelcowa, Satyra czasów saskich, Wrocław 1969, s. 291 - 292.
[217] W. Roszkowska, Polacy w rzymskiej „Arkadii" (1699 - 1766) „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 3.

francuska w latach 1675 - 1789 przeszła tak daleko posuniętą ewolucję, iż właściwie trudno tu mówić o jakimkolwiek utrzymaniu wzorca siedemnastowiecznego klasycyzmu. Poszczególne zjawiska, takie jak spór o cudowność chrześcijańską, spór starożytników z nowożytnikami, nowe pojęcie poezji, pojawienie się całkowicie nowych gatunków, wszystko to doprowadziło w praktyce już na przełomie XVII i XVIII wieku do wytworzenia całkowicie zmienionego modelu literatury. W praktyce, gdyż w teorii w dalszym ciągu uznawano za obowiązującą doktrynę klasyczną, skodyfikowaną w *Sztuce poetyckiej* Boileau[218]. Dodajmy także, że owe konkretne rozwiązania pisarzy francuskich rychło stały się wzorem naśladowanym w całej oświeconej Europie. Jeśli więc z tej perspektywy spojrzymy na naszą poezję czasów saskich, to, jak wspomnieliśmy, tych naprawdę „nowoczesnych" utworów, reprezentujących osiemnastowieczną, oświeceniową postać klasycyzmu jest niesłychanie mało. Poza tym grupują się one w dwóch jedynie gatunkach, to znaczy w bajce i satyrze. Swoistym, acz całkowicie odosobnionym, fenomenem, ze względu na niezwykłą jak na swoje czasy „nowoczesność", jest tomik Krzysztofa Niemirycza *Bajki Ezopowe wierszem wolnym…* Nie tylko nowoczesny, oparty na racjonalnej obserwacji praw natury jest tutaj „światopogląd" poszczególnych bajek. rezygnujących z bezpośredniej moralizacji. Nie mniej ważną sprawą są rozwiązania formalne. Niemirycz, wzorem La Fontaine'a. wybrał technikę wiersza wolnego. Był to akt całkowicie świadomy i jego uzasadnienie odnajdujemy w utworze wstępnym, *Obserwacyja na wiersz wolny.* Pisze w nim między innymi:

> Miara zaś jego wolna z tej racy jej
> Żeby dogodzić lepiej relacyjej.[219]

Opowiada się więc za ścisłym podporządkowaniem techniki wersyfikacyjnej potrzebom precyzji myślowej i ekspresji tematyki wiersza. Reprezentuje zatem Niemirycz tę samą postawę, która w ówczesnej Francji wywołała frontalny atak na poezję, przede wszystkim zaś na rygory wersyfikacyjne, krępujące, jak twierdzono, „rozsądek" niepotrzebnym ornamentem. W wyniku tej dyskusji powstało nowe rozumienie samej istoty poezji, która, jak nieco złośliwie zauważa Van Tieghem, aby dostosować się do żądań odbiorców i krytyków stać się musiała „rymowaną prozą", opartą na ideałach jasności, porządku i precyzji[220]. Tak „nowoczesne" rozumienie poezji nie powtórzy się już w bajce doby saskiej, ani w *Ezopie nowym polskim…* Jana Stanisława Jabłonowskiego (reprezentującym zresztą całkowicie „stare" rozumienie apologu), ani w filologicznych przekładach Minasowicza, pojawi się ponownie dopiero u Trembeckiego i Krasickiego.

Jeżeli zaś chodzi o satyrę tych czasów, to zdecydowanie „najnowocześniejszy" wydaje się Punkt honoru Antoniego Sebastiana Dembowskiego z lat czterdziestych XVIII wieku i to zarówno poprzez zastąpienie toku „traktatowego" zaobserwowanym obrazkiem i przytoczonym dialogiem, jak i przede wszystkim dzięki jednostronnemu zwróceniu ku teraźniejszości[221] swoistej jakby „publicystyczności" tego tekstu. Owo całkowite zanurzenie w teraźniejszej, realistycznie potraktowanej rzeczywistości to, według Van Tieghema, jedna z podstawowych, nowych zasad literatury XVIII wieku[222]. Inne utwory satyryczne tej grupy, na przykład *Sarmatides* seu *satyrae* Antoniego Ponińskiego czy też *Miscellanea życia ludzkiego…*

Mateusza Hieronima Kochanowskiego nie prezentują już tego nowatorskiego wzorca. Może najbliższa jest mu jeszcze *Skarga kilku dam…* Elżbiety Drużbackiej. ale tylko jej część początkowa, sama zaobserwowana satyryczna scenka.

Obok tych aktualnych, ale całkowicie odosobnionych. przejawów klasycyzmu oświeceniowego dużo częściej w poezji czasów saskich występują albo nawiązania

[218] Ph. Van Tieghem, cz. 2: Tradycja i nowe prądy (1675- - 1789), s. 81 - 170; w: Główne doktryny literackie we Francji, Warszawa 1971.
[219] K. Niemirycz, Bajki Ezopowe, oprac. S. Furmanik, Wrocław 1957, s. 4.
[220] Ph. Van Tieghem, op. cit, s. 120.
[221] A. S. Dembowski], Punkt honoru, b.m.r. [1749], przedruk.: Poeci polskiego baroku, op. cit, t. 2; P. Buchwald-Pelcowa, op. cit, s. 282.
[222] Ph. Van Tieghem, op. cit, s. 132 -135.

do wzorców klasycyzmu siedemnastowiecznego (np. twórczość dramatopisarska Wacława Rzewuskiego. czy „zbarokizowane" przekłady satyr Boileau, dokonane przez Józefa Andrzeja Załuskiego), bądź też nawet takie sytuacje, gdy utwór nowy, aktualny dla danego momentu rozwoju kulturowego Europy, był tłumaczony czy przerabiany na „starą modłę" (np. Historia *Telemaka* Jabłonowskiego).

Powyższy, z konieczności niezwykle szkicowo nakreślony obraz owej, jak to nazwaliśmy, „strefy kontaktowej" pomiędzy poezją późnego baroku a poezją oświecenia skłania do dość jednoznacznych wniosków. Budowanie oświeceniowego modelu kultury w dziedzinie poezji przebiegało z dużymi oporami, nieporozumieniami, cofnięciami wstecz. Jak bardzo ówczesna literatura „broniła się" przed nowymi wzorcami klasycyzmu oświeceniowego najlepiej świadczy fakt, że tych naprawdę „nowoczesnych" utworów jest taka znikoma ilość. „Strefę kontaktu" w poezji wypracowali zresztą nie tyle sami twórcy, co przede wszystkim preoświeceniowi wydawcy, tacy jak Michał Abraham Troc i jego (zakończona na dwóch tylko tomach) *Bibliotheca Polono-poetica*, Józef Andrzej Załuski, tym razem jako wydawca *Zebrania rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszłych — pisanych,* później zaś ludzie oświecenia, na przykład Ignacy Krasicki jako wydawca Drużbackiej czy też działalność czasopism, głównie „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych" (gdzie wydano *Pochwałę* piersi) i „Monitora"[223] Jak pisze Paulina Buchwald-Pelcowa:

> „Nowe" pojawiało się szczególnie często w zjawiskach peryferyjnych lub z pogranicza literatury pięknej. Nie ona jest bowiem głównym terenem walki „nowego" ze starym"[224]

I jeszcze jedno spostrzeżenie, dla nas chyba najważniejsze. Jeżeli już w ówczesnej poezji pojawiały się jakieś zjawiska nowatorskie, związane z klasycyzmem oświeceniowym, to od samego początku lokowały się one poza obrębem dominującego nurtu późnobarokowej „poezji emocji". Od razu występowały jako coś „obcego" i w najmniejszym stopniu nie brały udziału w opisanych tu, charakterystycznych dla niej przemianach. Sytuacja bajek arianina Niemirycza, wydanych poza granicami Polski, ma w pewien sposób także symboliczne znaczenie. To, iż owe nowatorskie, nawiązujące do oświeceniowego klasycyzmu, utwory pozostały właściwie poza obrębem przemian barokowej poezji skłania do wniosku, iż należy je uznać za zjawiska albo preoświeceniowe (jak w przypadku Niemirycza), albo też wczesnooświeceniowe (jak w przypadku Dembowskiego), a tym samym nie należące już właściwie do świata późnego baroku, pomimo że zdawałby się na to wskazywać czas ich powstania.

Do całej sprawy można także podejść z drugiej strony. Stwierdzić wtedy wypadnie, iż późnobarokowa „poezja emocji" w swoim rozwoju nie uczyniła ani jednego kroku w kierunku równoległego czasowo od pewnego momentu modelu literatury oświeceniowego klasycyzmu. Nie mogła tego po prostu zrobić. Poezja pojmowana jako „rymowana proza" kierowana ideałami precyzji myślowej i jasności, której obowiązkiem jest przedstawianie realistycznie ujętej teraźniejszości społecznej, obyczajowej — nic wszak bardziej obcego nie mogło być dla poetów-„łowców dusz". To nie tylko zwykła odmienność. „Poezja emocji" i oświeceniowy klasycyzm to dwa diametralnie różniące się sposoby samego pojmowania literatury, jej istoty i funkcji. Właściwie żaden kompromis nie był tu możliwy. Dlatego też, gdy oświecenie rzeczywiście u nas nastało (głównie zresztą dzięki „importowi" kulturalnemu i literackiemu, w rodzaju tłumaczeń czy też działalności ludzi specjalnie „sprowadzonych" dla tworzenia nowej kultury, takich jak Mitzler de Kolof) „poezja emocji" mogła podążać już tylko jakby w ślepą ulicę. Tak się zresztą rzeczywiście stało. Ale czy sam model literatury, jaki proponowała, był rzeczywiście mniej wartościowy od tego, charakterystycznego dla oświeceniowego klasycyzmu

[223] E. Aleksandrowska, Wiersze siedemnastowieczne i saskie w „Monitorze", „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 4.

[224] P. Buchwald-Pelcowa, „Stare" i „nowe" w czasach saskich, w: Probierni/ literatury staropolskiej, S. 3, Wroclaw 1978. s. 143.

— przyznam się szczerze, że wahałbym się tutaj z daniem jednoznacznej odpowiedzi.